

Julie Sandberg Kleiva  
Veileder : Karin Gundersen

**La poésie de la liberté**  
**Une analyse du cygne dans un poème de René Char**

Masteroppgave, høsten 2008  
ILOS, HF  
Universitet i Oslo

## **Remerciements**

Je tiens à exprimer ma gratitude envers Karin Gundersen, professeur du Département de français à l'Université d'Oslo. J'ai largement profité de ses conseils et de son appui professionnel.

Je voudrais également remercier Anette Melby, Anita Solheim et Kjerstin Aukrust pour leur aide.

Finalement, je remercie Christopher. Il sait pourquoi.

Julie S. Kleiva, novembre 2008

## **Table de matières**

<b>Avant-propos</b>	p. 4
Chapitre I :	
<b>Lire la liberté : la réception du poème et les cheminements de cette étude</b>	p. 7
Chapitre II :	
<b>Le dévoilement et le re-voilement de la vérité : « un milieu, pur, de fiction »</b>	p. 20
Chapitre III :	
<b>« Andromaque, je pense à vous ! » : le souffle éternel de la mélancolie</b>	p. 48
Chapitre IV :	
<b>En guise de conclusion : le silence</b>	p. 78
<b>Bibliographie</b>	p. 81

## Avant-propos

*Dans la boucle de l'hirondelle  
un orage s'informe, un jardin se  
construit.*  
(OC, 262<sup>1</sup>)

*Cyclone, cyclone, cyclone...*  
(OC, 188)

*Fureur et mystère* – c'est le titre de l'œuvre principale<sup>2</sup> de René Char (1907-1988), mais aussi deux notions qui sont au cœur de la poétique charienne. En effet, elles mettent en relief un rapport entre l'art et l'action dont la poésie charienne est pénétrée depuis ses premiers textes jusqu'aux derniers vers. Une grande partie de l'œuvre de Char fut écrite pendant et après la Seconde Guerre mondiale, lorsque Char était membre actif de la Résistance. Cette époque se reflète dans son écriture : la *fureur* est celle d'un poète indigné qui se battait avec l'injustice, armé de mots aussi bien que de canons. Malgré cet engagement, la poésie de Char se distingue souvent par son hermétisme, dont naît la réputation d'une poésie « difficile », voire élitiste.

On ne peut guère isoler la poétique de Char de son contexte historique ni du milieu intellectuel autour du poète. L'influence du mouvement surréaliste, auquel Char était lié dans l'entre-deux-guerres, peut difficilement être ignorée. Il s'éloignait du

---

<sup>1</sup> Les textes de René Char sont cités d'après l'édition des *Œuvres complètes*, avec introduction de Jean Roudaut, [1983], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995. Édition dorénavant abrégée par le sigle OC.

<sup>2</sup> *Fureur et mystère* (1947) est en effet une anthologie de collections de poèmes, quelques-unes déjà publiées. Elle est organisée en trois parties : elle comprend *Seuls demeurent* (poèmes écrits en 1938-1944, publiés en 1945), *Feuillets d'Hypnos* (poèmes écrits en 1943-1944, publiés en 1946), et enfin la troisième partie composée à son tour de trois œuvres : *Les loyaux adversaires* (date de composition non précisée), *Le poème pulvérisé* (écrit en 1945, publié en 1947), *La fontaine narrative* (poèmes écrits en 1947).

mouvement dès 1934, mais jusqu'à sa mort il restait fidèle à la révolte contre toute pensée autoritaire comme au mouvement avantgardiste en général. Il s'identifiait fortement aux artistes maîtres des arts plastiques – Picasso, Giacometti, Matisse, Braque, Miró – la liste de ses « Alliés substantiels »<sup>3</sup> (OC, 671-708) est longue et truffée de personnages importants dans l'histoire de l'art. En collaboration avec eux il a fait plusieurs livres et expositions. D'ailleurs, Char ne cessait jamais de s'intéresser à la philosophie, que ce soit la pensée pré-socratique, surtout celle d'Héraclite, ou la philosophie contemporaine. Les rapports amicaux du poète avec des penseurs comme Heidegger et Blanchot ont largement coloré la critique charienne.

Nous allons nous diriger de la personne de René Char vers sa production poétique. Sans doute sa poésie se situe-t-elle dans la tradition moderniste qu'annonce la poésie de Mallarmé, d'autre part, une analyse qui néglige son contenu sociale serait assez réductrice. L'opposition que j'ai identifiée constitue le problème le plus fondamental de la poésie. Car, qu'est ce que la relation entre la poésie et la vie quotidienne ? Quelles sont la légitimité, la nécessité de la poésie ? Affirmant que c'est lorsque l'œuvre d'art s'enferme dans une autonomie complète qu'elle peut avoir une influence sur la vie, Adorno semble accréditer l'idée des surréalistes de lever la distinction entre les deux, mais d'autre part, la promotion de l'autonomie de l'art infirme l'idéal surréaliste<sup>4</sup>. La logique d'Adorno exige que l'œuvre d'art soit double : d'une part son langage référentiel, ce que nous pouvons saisir ou comprendre spontanément, appartient au monde réel : la société, le politique, l'histoire ; d'autre part l'œuvre appartient au monde de l'art abstrait, autonome par rapport au monde réel. Ce dédoublement nous ramène à la poétique de Char.

Dans ce mémoire, cette pensée du dédoublement de l'œuvre d'art guidera une étude du poème « La Liberté » de la partie de *Seuls demeurent* dans l'anthologie *Fureur et*

---

<sup>3</sup>«Alliés substantiels» est le titre d'une collection d'hommages littéraires aux artistes autour du poète qui appartient à *La recherche de la base et du sommet* [1955].

<sup>4</sup> On sait que les mouvements avantgardistes naissent comme une réaction contre la pensée de «l'art pour l'art», pensée qui émergeait vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir par exemple Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 1974.

*mystère*. Ce poème, qui n'est pas un « chant de la Résistance » ni un exemple de la littérature engagée au sens sartrien<sup>5</sup>, représente d'une façon exceptionnelle le défi articulé ci-dessus. L'œuvre d'art dédoublée se manifeste dans la figure du cygne. Suspendu entre le ciel et la terre, le cygne volant prend une dimension démiurgique, ses ailes frôlant en même temps le haut du modernisme élitiste et le bas du langage référentiel. Les aspects terrestres du cygne s'unissent ainsi avec les aspects célestes de l'oiseau mythique, le langage poétique de Char se nourrissant, nous allons le voir, de l'intensité de cette rencontre. Voici « La liberté » :

### **LA LIBERTÉ**

*Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout  
aussi bien signifier l'issue de l'aube que le bougeoir du  
crépuscule.*

*Elle passa les grèves machinales ; elle passa les cimes  
éventrées.*

*Prenaient fin la renonciation à visage de lâche, la  
sainteté du mensonge, l'alcool du bourreau.*

*Son verbe ne fut pas un aveugle béliet mais la toile  
où s'inscrivit mon souffle.*

*D'un pas à ne se mal guider que derrière l'absence,  
elle est venue, cygne sur la blessure, par cette ligne  
blanche.*

(OC, 148)

---

<sup>5</sup> La littérature engagée était pour Sartre une littérature idéologique. Il écrit : « Par la littérature [...] la collectivité passe à la réflexion et à la médiation, elle acquiert une conscience malheureuse, une image sans équilibre d'elle-même qu'elle cherche sans cesse à modifier et à améliorer. » (*Qu'est-ce que la littérature?* in: *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 316.)

## Chapitre I

### **Lire « La liberté » : La réception du poème et les cheminements de cette étude**

« La liberté » clôt la première partie de *Seuls demeurent* nommée « L'avant-monde ».<sup>6</sup> Le premier poème de cette partie, « Argument », est écrit en 1938, et le dernier, « La liberté », est composé en 1943, c'est à dire vers la fin de l'occupation de la France. Comme l'indique Jean-Michel Maulpoix<sup>7</sup>, « L'avant-monde » résume l'état d'urgence de la guerre, et avec ses trente-deux poèmes représente la base de l'architecture de *Fureur et mystère*, et dont la plupart sont des poèmes en prose, sauf « Argument », « Le loriot » et « La liberté », qui sont écrits en vers libres, et « Afin qu'il n'y soit rien changé », qui rassemble une série de fragments ou de maximes<sup>8</sup>.

Il convient ici de préciser la forme de « La liberté ». En effet le poème exige dès le premier mot que l'on se prononce sur la question *comment lire ce poème ?* Le poème est composé de cinq phrases qui se regroupent en douze vers, et l'on peut bien lire ce poème comme un poème en prose. Malheureusement, ce mode de lecture ne permet pas la recherche des effets poétiques que produisent par exemple les coupures de ligne, et demeurerait ainsi une investigation incomplète. La forme d'un poème est rarement insignifiante. Afin de préserver tous les aspects du texte, j'ai choisi de lire le poème comme un poème en vers libres. Il faut mentionner ici que ma lecture se distingue de celles des autres critiques de ce poème sur ce point. En citant le poème sans respecter la

<sup>6</sup> Pour les détails sur l'architecture de *Fureur et mystère*, voir note p. 4.

<sup>7</sup> Jean-Paul Maulpoix, *Jean-Paul Maulpoix commente Fureur et mystère de René Char*, Paris, Gallimard, «Collection Foliothèque», 2006, p. 21.

<sup>8</sup> Char lui-même préférerait les nommer *notes* ou quelquefois *aphorismes*, à cause des connotations historiques du fragment et de la maxime. Voir l'argument de *Feuillets d'Hypnos* (OC, 173). Beaucoup d'études portent sur l'écriture fragmentaire de Char. Bengt Novén a consacré un chapitre de son livre à une analyse de ces études, voir *René Char: interprétations, interrogations*, Åbo, Åbo Akademi University Press, 2002, pp. 17-35.

typographie, ils tendent à le lire comme un poème en prose.<sup>9</sup> Ma représentation du poème est fidèle à celle que l'on trouve dans l'édition de *la Pléiade*, et je n'ai pu trouver aucune version déviante dans d'autres éditions.

\* \* \*

Les premiers cinq vers de « La liberté » pourraient bien se lire comme un poème narratif, à peu près comme un conte fantastique. Il n'y en a qu'un problème : le pronom qui commence le premier vers ne renvoie pas à un référent évident. « *Elle* » pourrait renvoyer à une femme, mais cela ne demeurerait qu'une supposition, car ni son nom ni son corps ne sont jamais mentionnés. Le pronom pourrait se référer au titre, mais à cause de la sémantique du vers, *la liberté*, notion abstraite, « elle » doit en ce cas se lire comme une personnification, autrement dit une allégorisation. Ainsi le pronom renverrait aux deux – une liberté/femme, la Déesse de la Liberté, ou la Déesse du poème ? Cette dernière pensée est renforcée par la répétition de consonnes – *la liberté, elle, ligne blanche* – un écho qui ne fait pas seulement un lien phonétique entre les mots mais sert aussi à les enchaîner au niveau sémantique, les trois devenant mots voisins. Cela fait du premier vers une argumentation circulaire, presque une tautologie. Le verbe perfectif *venir*, qui marque la transition d'un état à un autre, implique ici une fin *et* un commencement, une mort *et* une naissance. Le poème suit le mouvement bouclé d'« elle » ; venant d'un point inconnu de l'horizon, elle plane au-dessus de la mer avant de franchir le rivage et puis des montagnes – comme quoi ? un ange ? un avion ? un oiseaux ? – puis, dans le cœur du poème, elle atterrit dans un paysage intérieur, à la fois protégée et captive, fille et esclave. La répétition du refrain, « *Elle est venue...* », vers la fin du poème fait une clôture, et l'on voit que le mouvement de l'« elle » mime la boucle de son homophone *l* : le *l*, le *b* et le *d* sont les « grandes boucles » de la cursive.

La boucle ou la spirale sont ainsi la prosopopée de ce poème, ce que suggère aussi Mary Ann Caws en soulignant son aspect cyclique :

---

<sup>9</sup> Voir par exemple Mary Ann Caws, *The Presence of René Char*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1976, p. 57, ou Jean-Claude Mathieu, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur, tome II, Poésie et résistance*, Paris, José Corti, 1985, p. 124.



L'ambiguïté de la ligne blanche, cet entre-deux, permet d'y lire le passage de la nuit au jour où elle se déverse, ou le passage du jour au soir au moyen de la bougie allumée : dans le cercle de sa lumière, on discerne soit une double sortie, soit le recommencement nécessaire du cycle.<sup>10</sup>

« Une double sortie » et un « recommencement » : c'est certainement un mouvement spiral qui y est évoqué. La lecture rhétorique de Jean-Claude Mathieu dans *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur* souligne aussi cet enchaînement de boucles dans ce poème :

La liberté s'alchimise dans son parcours et y dissémine son noyau signifiant, la séquence consonantique /l-b/ : « ligne blanche – l'issue de l'aube – le bougeoir – l'alcool du bourreau – bélier – l'absence – la blessure – ligne blanche ». Cette séquence phonique s'entrecroise avec celle du « pas » de la liberté : la tension du visible s'établit entre l'avance d'un pas souverain sans être écrasant, et la ligne fragile de l'horizon d'où est partie cette marche[...], arche entre ici et là-bas. La polysémie du « pas » de la liberté en fait la flèche qui transperce[...], la négation qui met fin au négatif pour devenir enfin un pas assuré et léger : « venue par cette ligne – elle passa – elle passa – prenaient fin – son verbe ne fut pas – d'un pas à ne se mal guider – par cette ligne ». Le vers est la forme de cette marche, le refrain fait de cette marche un retour.<sup>11</sup>

Dans la dernière strophe du poème, l'objet du poème subit un troisième déplacement. Le vers 11, « le retour » ou le refrain, reprend la première moitié du premier vers, *elle est venue, par cette ligne blanche*, mais c'est une répétition fausse ; fausse, comme l'écrit Mathieu, parce que rompue par une métaphore – *cygne sur la blessure* – qui indique la métamorphose »<sup>12</sup> finale du poème, métamorphose qui transforme le vers en un accouplement et une naissance. Il y a un dédoublement de sens, car la blessure est à la fois la crêpuration de l'hymen et un accouchement : tous deux des actes, tel que le cygne est un orgasme et un enfant : des effets. Comme Mathieu le suggère, l'« elle » du vers 11 ainsi que le cygne annoncent un troisième commencement de la série de « mutations » dans ce poème, une série qui reflète le *veni, vidi, vici* du triomphateur romain<sup>13</sup>. Sa recherche des liens entre le champ sémantique et le chant du poème de Char est extensive, mais il faut remarquer qu'il ne questionne pas si oui ou non « elle » est la « liberté » du titre. *Qui* est cette « elle » ? En outre, qu'est ce que « elle » a vaincu ?

<sup>10</sup> Mary Ann Caws, *L'œuvre filante de René Char*, Paris, A. G. Nizet, 1981, p. 25.

<sup>11</sup> Mathieu, *op. cit.*, p. 124.

<sup>12</sup> *Id.*

<sup>13</sup> *Id.*

La critique charienne est vaste, et lance plusieurs méthodes pour approfondir la lecture de ce poème. Le point de vue qu'exprime Roland Barthes dans « Y-a-t-il une écriture poétique ? » en inspire une lecture qui met en valeur le triomphe de l'autonomie poétique :

Le Mot éclate au-dessus d'une ligne de rapports évidés, la grammaire est dépourvue de sa finalité, elle devient prosodie, elle n'est plus qu'une inflexion qui dure pour présenter le Mot. Les rapports ne sont pas à proprement parler supprimés, ils sont simplement des places gardées, ils sont une parodie de rapports et ce néant est nécessaire car il faut que la densité du Mot s'élève hors d'un enchantement vide, comme un bruit et un signe sans fond, comme « une fureur et un mystère ».<sup>14</sup>

Une référence assez explicite à l'œuvre de Char conclut ainsi son article, mais sa poésie est déjà annoncée partout, par exemple dans de telles formulations que : « La Poésie moderne, dans son absolu, chez un Char, par exemple [...] »<sup>15</sup>. Pour Barthes, la poésie de Char est le prototype de la poésie moderniste, soutenant une lecture qui insiste sur le non-sens/tout-sens du poème, la matérialité de la langue, et le narcissisme de la poésie.

Suivant le propos de Barthes, le descendant direct du titre « La liberté », l'adjectif « libération », implique que l'on pourrait bien lire le poème comme une dramatisation de la délivrance du mot poétique moderne de la doctrine des « correspondances » de la poésie classique. Selon Barthes, le mot poétique moderne a fait une rupture avec le mot poétique classique, rupture que l'on trouve dans la poésie post-romantique. « [La poésie] n'est plus attribut » comme dans la poésie classique, écrit-il, « elle est substance »<sup>16</sup> :

« Poétique », aux temps classiques, ne désigne aucune étendue, aucune épaisseur particulière du sentiment, aucune cohérence, aucun univers séparé, mais seulement l'inflexion d'une technique verbale, celle de « s'exprimer » selon des règles plus belles, donc plus sociales que celles de la conversation, c'est-à-dire de projeter hors d'une pensée intérieure issue toute armée de l'Esprit, une parole socialisée par l'évidence même de sa convention.

De cette structure, on sait qu'il ne reste rien dans la poésie moderne, celle qui part, non de Baudelaire, mais de Rimbaud, sauf à reprendre sur un mode traditionnel aménagé, les impératifs formels de la poésie classique : les poètes instituent désormais leur parole comme une Nature fermée, qui embrasserait à la fois la fonction et la structure du langage. La Poésie n'est plus alors une Prose décorée d'ornements ou amputée de libertés.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, [1953], Paris, Gonthier, 1964, p. 43.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>17</sup> *Id.*

Contemporain de Barthes, Maurice Blanchot est du même parti, mais encore plus extrémiste que lui. La « *ligne blanche* » et aussi, assez paradoxalement, « La liberté » dans ce poème exemplifieraient le « mot neutre » dont il traite dans « René Char et la pensée du neutre » de 1969 :

Neutre, ce mot apparemment fermé mais fissuré, qualitatif sans qualité, élevé (selon l'un des usages du temps) au rang de substantif sans subsistance ni substance, terme où se ramasserait sans s'y situer l'interminable : le neutre qui, portant un *problème* sans *réponse*, a la clôture d'un *aliquid* auquel ne correspondrait pas de question. Car peut-on interroger le neutre ? Peut-on écrire : le neutre ? qu'est-ce que le neutre ? qu'en est-il du neutre ? Certes, on le peut. Mais l'interrogation n'entame pas le neutre, le laissant, ne le laissant pas intact, le traversant de part en part ou plus probablement se laissant neutraliser, pacifier ou passifier par lui (la passivité du neutre : le passif au-delà et toujours au-delà de tout passif, sa passion propre enveloppant une action propre, action d'inaction, effet de non-effet).<sup>18</sup>

Comme l'on voit, la pensée du neutre de Blanchot ne se hâte guère d'expliquer ni prouver sa « lecture » de Char, mais cela est aussi l'essence de son article. Il affirme que « l'inconnu est verbalement un neutre » et « la pensée du neutre est une menace et un scandale pour la pensée »<sup>19</sup>, et indique ainsi qu'il n'est point souhaitable d'expliciter ou bien « d'entamer » le sens du poème.

Mais il y a d'autres manières d'aborder le poème de Char. Maints critiques recherchent le sens ou le « message » de sa poésie. Le plus insistant doit être Paul Veyne qui, dans *René Char en ses poèmes*, souligne la référence concrète du poème au contexte socio-historique de la Seconde Guerre mondiale et qui a, par ailleurs, une interprétation morale du poème :

[Ce] poème veut croire que la Liberté est arrivée d'une marche si assurée que, pour que l'on fasse fausse route en suivant son pas, il faudrait que l'on ait devant soi un vide humain, une indifférence générale, une *absence*.<sup>20</sup>

Il est prudent de remarquer que « La liberté » est daté de 1943, un an avant la libération française, et interpréter le poème comme un chant idéaliste semble ainsi bien fondé. Mais évidemment, Veyne (comme Mathieu) ferme les yeux sur la problématique du rapport entre le pronom « elle » et « la liberté » du titre. Pour Veyne, le cygne n'est qu'une icône, une consolation et un guide, qui naît de la cicatrice de la blessure des tragédies de

<sup>18</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 449.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>20</sup> Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 222.

l'histoire, le « vide humain » et « l'indifférence générale ». La blancheur du cygne évoque l'image d'une cicatrice qui porte dans elle la connaissance de l'histoire sanglante de l'humanité, aussi bien que l'espoir désespéré d'un avenir en même temps inconnu et trop prévisible. Cette blessure pourrait renvoyer au bourreau ; le sang du vers 7 a couru au travers du poème, transformant la violence en quelque chose de productif.

Veyne n'est pas seul à voir la présence de la Guerre dans l'arrière-fond de l'œuvre charienne. Un extrait de la gravure d'Albrecht Dürer *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*<sup>21</sup>, figure sur la couverture du commentaire de Jean-Michel Maulpoix de *Fureur et mystère*. L'interprétation conventionnelle des cavaliers est qu'ils représentent la Guerre, la Famine, la Peste et la Mort : bref, ce sont les menaces de l'Histoire de l'homme qui y figurent : les menaces de la vie terrestre, mais aussi, ou plutôt, celles de l'homme même pour l'humanité. Beau tableau ornementé, il expose aussi le contraste entre la beauté d'une œuvre d'art et les atrocités de l'humanité. Le même contraste s'impose dans l'œuvre de René Char. Selon un nombre de ses critiques, la guerre est la force de sa poésie ; elle est ce que la fait éclater, une force qui ne peut exister sans son opposition, la paix. Car, dans cette poésie il y a un lien entre le combat de résistance et la persistance de la poésie même de Char. Pour certains, « L'avant-monde » est le premier exemple de la nouvelle conviction du potentiel de la poésie que l'on trouve dans *Fureur et mystère*. Char commence alors à croire à la force combattante de la poésie, la foi en ce qu' *écrire c'est faire*. Mathieu, s'intéressant toujours à la forme poétique, affirme que « les poèmes en vers dont la syntaxe ricochante et l'ampleur du souffle avaient poussé les mots jusqu'à l'extrême tension de leur sens [...] avaient résonné comme le doublet verbal d'une marche [...] »<sup>22</sup>, tandis que les poèmes en prose « opère[nt] par une robuste syntaxe », robuste dans le sens de dur *et* de durée. Mathieu continue : « 'Durer', endurer, est le mot d'ordre qui fait le pont au-dessus de la guerre »<sup>23</sup>. Selon Maulpoix, la forme des poèmes de *Fureur et mystère* marque « ce moment où la poésie rencontra l'action, se mesura avec elle, et mit sa propre raison d'être à l'épreuve du feu et de la fureur »<sup>24</sup>. D'où l'idée qu'il s'agit d'une nouvelle action *violente* contre la violence : la violence du

---

<sup>21</sup> 1497-1498

<sup>22</sup> Mathieu, *op. cit.*, p. 114.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>24</sup> Maulpoix, *op. cit.*, p. 13.

langage de la poésie. La poésie est un, ou plusieurs, boulets de canon<sup>25</sup>, et comme « une fureur et un mystère », elle est détruisante et éclatante du même coup.

Il y a d'autres points de vue sur le rapport entre la poésie de Char et la Guerre. Bengt Novén explique le rôle de la Provence dans l'œuvre charienne, le lieu de naissance et aussi un lieu de combat du poète, par le biais du concept de « sens du site » du poète nord-irlandais Seamus Heaney<sup>26</sup> :

Le sens du site résulte du « mariage » du lieu géographique et du « mental » ou du culturel, qu'il soit oral ou littéraire [...]. Chez Heaney, le site possède plusieurs dimensions. C'est certes un lieu géographique et concret, mais le site a son importance en tant que facteur de l'histoire, de la civilisation, des traditions et enfin de « la sensibilité » individuelle.<sup>27</sup>

Le « sens du site » renvoie à un « code culturel ». Comme l'affirme Novén, « une tradition poétique se rattache à la Provence » et il enchaîne : « la poésie est chez elle en Provence »<sup>28</sup>. On peut avancer que la seconde Guerre mondiale représente dans la poésie charienne encore un code culturel, où les maux de l'homme sont « chez eux ». Ainsi que la gravure de Dürer, elle pourrait simplement représenter la brutalité toujours actuelle de l'homme et de l'histoire.

Publiée en 2002, l'étude de Novén est l'une des critiques les plus récentes sur l'œuvre charienne, au moins en Scandinavie. Son but, très ambitieux, est de « rompre avec l'hagiographie et d'examiner sérieusement les problèmes de lecture que pose la poésie de Char »<sup>29</sup>. Hagiographie, selon Novén, c'est la critique « elitiste » sur des rapports entre la poésie de Char et la philosophie, surtout la pensée de Heidegger. Une lecture philosophique de « La liberté » est certes possible ; Patrick Née<sup>30</sup> et Mary Ann

---

<sup>25</sup> « Cet élan absurde du corps et de l'âme, ce boulet de canon qui atteint sa cible en la faisant éclater, oui, c'est bien là la vie d'un homme! On ne peut pas, au sortir de l'enfance, indéfiniment étrangler son prochain. Si les volcans changent peu de place, leur lave parcourt le grand vide du monde et lui apporte des vertus qui chantent dans ses plaies. » (« Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! », OC, 275)

<sup>26</sup> Né en 1939.

<sup>27</sup> Novén, *op. cit.*, pp. 114-115.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>30</sup> Voir Patrick Née, «Le temps comme retour dans *Fureur et mystère*», in: Didier Alexandre (ed.), *Autour de René Char, Fureur et mystère, Les matinaux*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1991, pp. 93-108. Il faut souligner que cet article ne mentionne pas «La liberté», mais il s'agit du cycle, l'anti-Chronos, et l'être et le temps dans la poésie de Char par rapport à la pensée heideggerienne. On peut ajouter ici qu'il recherche encore, dans son étude substantielle de 2007, les liens entre la poésie charienne et la pensée d'Héraclite, de Nietzsche et de Heidegger. Voir Patrick Née, *René Char. Une poétique du Retour*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.

Caws, parmi d'autres, affirment que l'on peut bien lire les figures du cycle et de l'entre-deux dans la poésie charienne par rapport à Hölderlin, et à la pensée de Heidegger.<sup>31</sup>

Dans l'épilogue de sa traduction norvégienne de quelques poèmes de *Fureur et mystère*, Tor Ulven<sup>32</sup> a souligné l'importance de la pensée d'Héraclite, avant tout la spirale héraclitienne, pour les textes et la pensée de Char.

Le projet de Novén est de prouver qu'il est permis de s'éloigner de ce qu'il nomme la « heideggerisation » dans la critique charienne, citant à l'appui ces mots de René Char :

Je n'ai rien à voir avec la philosophie de Heidegger. Je suis poète, pas philosophe en vers [...] Plutôt que de vouloir que je me sois inspiré d'Heidegger [...] on n'a qu'à lire ce que j'ai écrit, c'est tout, au lieu de supposer mécaniquement que nous ayons dit la même chose parce que nous avons été des amis.<sup>33</sup>

« Je suis poète... » écrit Char, et même si l'intention du poète idéalement doit rester inférieure à l'œuvre, il y a certes raison de se rapprocher à « La liberté » comme ce qu'il est : poésie. Car le *vide* et l'*absence* dont parle Veyne, aussi bien que la structure du cycle, pourraient bien se référer à un tout autre ordre que celui de la philosophie ou celui de l'histoire. Il s'agirait de l'ordre du langage poétique même, ce qu'indique également Caws :

De la ligne blanche surgit le cygne, rappel du lac mallarméen et pourtant reflet du vers lui-même, cette ligne blanche tracée sur la plaie entre les deux portes ouvertes ou fermées sur le poème. Le *signe* implicite pointe vers l'entrée ou l'issue, laissant toute liberté d'interprétation.<sup>34</sup>

Ces mots aux fortes connotations mallarméennes démentent l'idée d'un cercle herméneutique. L'analyse de Caws s'oppose alors au schéma narratif classique et à la référence concrète. Nous avons vu comment le début du poème nous encourage à une exégèse, et l'allégorie, le cygne du vers 11, encourage la chasse à la compréhension.

<sup>31</sup> En 2000, Katharina Münchberg a publié une recherche profonde de ces rapports : *René Char, Ästhetik der Differenz*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winther, 2000.

<sup>32</sup> René Char, *Raseri og mysterium*, utvalgt, gjendiktet og med etterord av Tor Ulven, Oslo, Gyldendal, 1985.

<sup>33</sup> C'est Paule Veyne qui cite Char, in : *op. cit.*, p. 310. Aussi cité chez Novén, *op. cit.*, p. 13.

<sup>34</sup> Caws, *L'œuvre filante de René Char*, p. 25.

D'autre part, selon Caws, *le cygne/signe* travaille contre la première impression du poème ; lourd de symbolisme et pourtant *anti-symbolique*, le cygne/signe blanc, vide, impliquant un poème creusé de sens, affronte la matière du langage. Or, il convient ici de souligner que l'étude de Caws ne nous offre aucune interprétation de la poésie de Char. Son étude conduit à exposer les voies de la poésie charienne, celles qui produisent les effets poétiques, que ceux-ci soient rhétoriques, figuratives ou autres :

[S]i [...] le lecteur se croit admis à certains moments dans cette demeure même, il verra que l'intériorité a d'autres étendues que celle-là, d'autres demeures *toujours plus intérieures*. C'est en creusant vers cet inaccessible puits que le poème se crée de la nuit et du jour de la nuit, flamme et eau qui l'abreuve, silence qui se fait entendre en une clarté très haute. La médiation la plus profonde se poursuit devant cette toile de fond parfois visible, parfois absorbée. [...] À travers un mur de verre choisi par René Char, qui se fait, à l'occasion, une porte de verre, on pourrait très bien ne rien voir : l'art le plus profond ne s'affiche pas. Mais sa présence silencieuse pénètre le texte, comme un puits non seulement de souffrance renouvelée mais aussi de méditation profonde. Source lointaine ou proche de la poésie creusée à l'intérieur de l'homme silencieux et mortel.<sup>35</sup>

\* \* \*

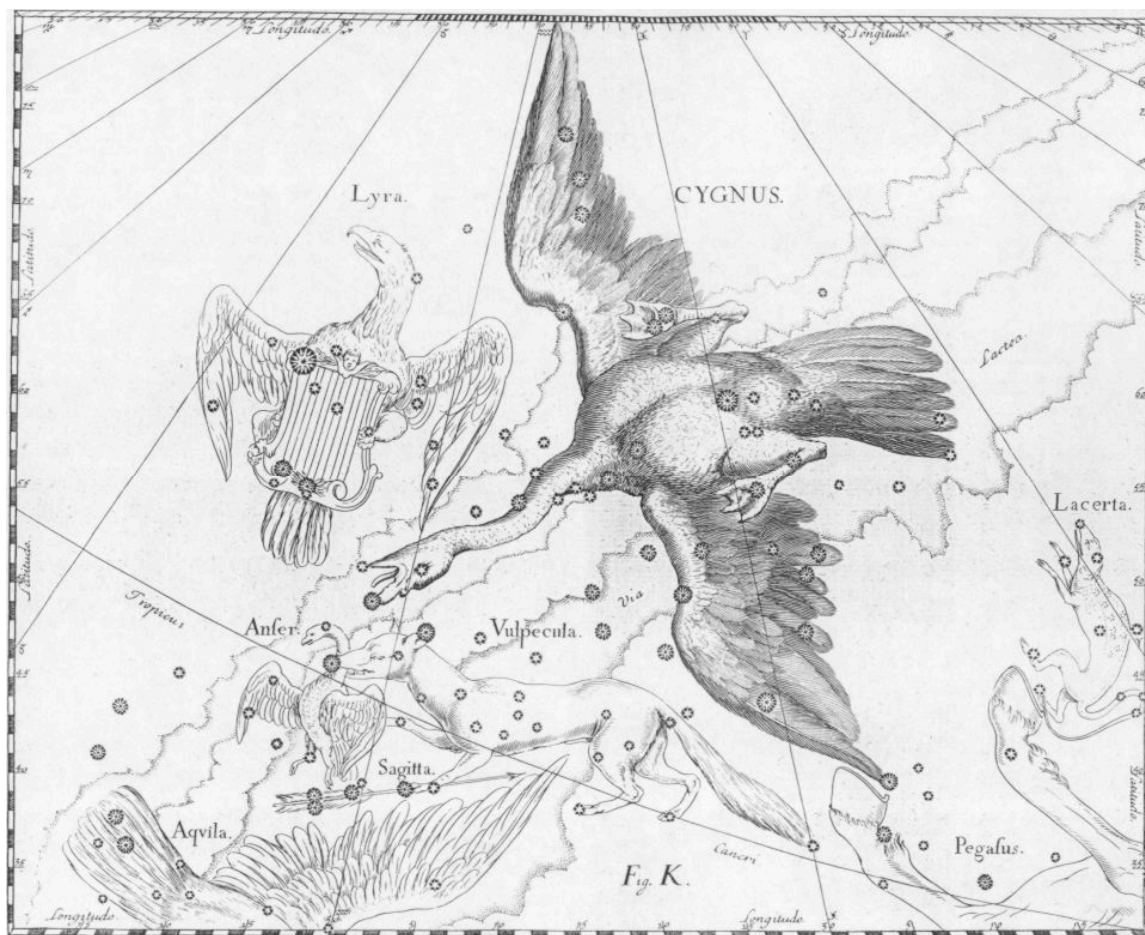
Dans ce mémoire, je vais suivre le propos de Novén et de Caws : « La liberté » va avant tout être lu comme *poésie*. L'image du cygne n'est point une figure poétique nouvelle dans l'histoire littéraire française ; déjà chez Ronsard on trouve le cygne comme signe astral de la poésie.<sup>36</sup> Ronsard, poète de la Renaissance, n'a guère inventé cette

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>36</sup> Il s'agit du dernier sonnet de Ronsard, écrit en 1585 :

*Il faut laisser maisons & vergers & Jardins  
Vaisselles & vaisseaux que l'artisan burine,  
Et chanter son obseques en la façon du Cygne  
Qui chante son trespas sur les bords Mæandrins.  
C'est fait j'ay devidé le cours de mes destins,  
J'ay vescu j'ay rendu mon nom assez insigne  
Ma plume vole au ciel pour estre quelque signe  
Loin des appas moindains qui trompent les plus fins.  
Heureux qui ne fut onc, plus heureux qui retourne  
En rien comme il estoit, plus heureux qui séjourne  
D'homme fait nouvel ange auprès du Jesuchrist,  
Laissant pourrir ça bas sa despouille de boüe  
Dont le sort, la fortune, & le destin se joüe,  
Franc des liens du corps pour n'estre qu'un esprit.*

(Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Gustave Cohen, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, p. 637.) Comme le commente Henri Weber, le signe du cygne dans le



Johannes Hevelius, *Cygnus*, ca. 1690.<sup>37</sup>

vers 7 de ce poème renvoie aux étoiles : « Dans cette ascension vers les astres, le cygne-oiseau avec la plume (synecdoche fréquente pour l'aile) permet d'unir l'instrument même de l'écriture à l'image du vol. » (« Autour du dernier sonnet de Ronsard : de la vieillesse à la mort, du cygne au signe », [1974], in: *À travers le seizième siècle, tome I. Dix études sur la poésie*, Paris, A. G. Nizet, 1985, p. 159.)

<sup>37</sup> Dessin reproduit d'après <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Cygnus.jpg>, 18.11.08.



analogie tout seul ; le cygne est une constellation qui apparaît dans le ciel nocturne auprès de la métamorphose lumineuse de la lyre d'Orphée (voir illustration p. 16). Il faut remarquer que le verbe de *guider* apparaît dans le vers 10 de « La liberté ». Avant l'invention de la boussole, les astres étaient la guide traditionnelle des navigateurs : le vers 10 pourrait ainsi indiquer que le cygne qui apparaît dans le vers suivant renvoie à la constellation du Cygne.

Dans *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Curtius montre comment les métaphores de la navigation ont été liées à la création poétique depuis l'Antiquité : «Le poète épique traverse la vaste mer sur un grand navire, le poète lyrique traverse le fleuve sur une petite barque.»<sup>38</sup> Une ode d'Horace confirme sa théorie. Naviguant sa petite barque, «Horace écoute les avertissements de Phébus» : « Phébus, comme je voulais dire les combats et les villes conquises, m'avertit, faisant vibrer sa lyre, de ne pas déployer mes petites voiles au milieu des flots tyrrhéniens.»<sup>39</sup> Phébus, l'autre nom du Dieu de l'art Apollon, est chez Horace la guide de la traversée poétique. Par ailleurs, le cygne est fortement associé à Apollon ; selon la mythologie Grecque, Zeus donna à son fils une mitre d'or, une lyre et un char attelé de cygnes. Le cygne est aussi l'un des animaux consacrés à Apollon.<sup>40</sup> Le chant et le vol, les métonymies de l'oiseau, « à la fois élan et cri, extase et évanouissement »<sup>41</sup>, constituent souvent l'extériorisation de l'inquiétude, au sens concret et au sens figuré du terme. C'est l'inquiétude de l'âme aussi bien que l'agitation du corps ; le signe du cygne symbolise ainsi une guide errante de la poésie.

\* \* \*

L'hypothèse de cette étude est que le dédoublement du sens de la figure du cygne constitue l'emblème d'un conflit épistémologique et d'un bouleversement historique.

<sup>38</sup> Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, [1956], traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 219-220.

<sup>39</sup> Odes IV, XV, 1-3, in: Horace, *Satires, odes et épodes, épîtres*, texte établi de et traduit par François Villeneuve, Paris, Le club français du livre, 1969, p. 327.

<sup>40</sup> Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie Grecque et Romaine*, avec préface de Charles Picard, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, pp. 41-43.

<sup>41</sup> Maulpoix, *op. cit.*, p. 86.

Reprenant l'antithèse de Caws, « les deux portes ouvertes ou fermées sur le poème »<sup>42</sup>, il y aura dans ce mémoire une porte fermée qui clôt le poème, le rendant autonome, et puis une porte ouverte, qui donne sur une interprétation herméneutique du poème. La lecture de Caws est ainsi l'avant-texte de cette étude, mais par opposition à sa lecture, je vais faire une analyse extensive de « La liberté », pour chercher une réponse à ma question initiale : quel est le rapport entre l'art et la vie dans ce poème ?

Ce faisant, j'insisterai sur les rapports productifs de la poésie de Char avec l'histoire littéraire, des échos intertextuels que Jean Starobinski nomme les « cheminements secrets, mais objectifs, de l'œuvre »<sup>43</sup>. Caws a déjà évoqué Mallarmé, et montré comment le cygne, « reflet du vers lui-même », peut symboliser l'autonomie de l'art. Dans la première partie de ce mémoire, « le formalisme radical »<sup>44</sup> de Barthes nous a offert le point de départ d'une enquête sur la poésie et le langage. Aidé par la notion de *l'hymen* de Derrida, je vais approfondir la référence du cygne charien à la poésie de Mallarmé, pour interroger la relation entre la poésie et la vérité. Nous allons voir que le « rien » mallarméen aussi bien que le cygne et « *la ligne blanche* » de Char déstabilisent cette relation, faisant une rupture<sup>45</sup> avec le lien entre la poésie et la vie quotidienne. Je vais ainsi élaborer la lecture proposée par Caws, et puis creuser (pour reprendre la terminologie cawsienne) encore plus loin dans l'histoire littéraire, vers le cygne de Baudelaire et la figure tragique de son Andromaque. Car dans la deuxième partie de cette étude, le lien entre l'art et la vie sera fermement rétabli. La lecture herméneutique de Jean Starobinski du poème « Le Cygne » de Baudelaire, aussi bien que les théories de Julia Kristeva sur la mélancolie, inspireront une lecture allégorique et psychanalytique de « La liberté », qui recherchera aussi les traces de la rhétorique classique dans ce poème.

L'intention du poète est de moindre importance<sup>46</sup>, et ma lecture s'inspire ainsi du mot de Barthes : « il n'y a pas d'autre *preuve* d'une lecture que la qualité et l'endurance

---

<sup>42</sup> Voir citation p. 14.

<sup>43</sup> Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, [1989], Paris, Julliard, 1997, p. 79.

<sup>44</sup> Novén, *op. cit.*, p. 229.

<sup>45</sup> Le terme de *rupture* est ici une simplification qui en effet ne suffit pas pour décrire la relation entre la littérature et la vérité. Je vais approfondir cette relation complexe dans le chapitre suivant.

<sup>46</sup> Il faut préciser que lorsque je parle de Char, Baudelaire, Mallarmé ou d'autres, je ne renvoie pas, pour citer Derrida, à « des références réelles mais des indications de commodité et de premier analyse ». (Jacques Derrida, *La dissémination*, [1972], Paris, Seuil, 2006, p. 225.)

de sa systématique »<sup>47</sup>. Il faut néanmoins souligner que je ne prétends point épuiser le poème ; il existe certainement une abondance d'autres voies à suivre que je n'ai pas suffisamment de place ici de parcourir.<sup>48</sup> Cette méthode laisse les deux modes de lecture opposés coexister dans le « blason périphrastique »<sup>49</sup> de la figure du cygne. D'un côté, le cygne allégorique remplit le poème de sens, et de l'autre côté, le signe blanc du cygne mallarméen le vide. Telles les oscillations d'un pendule, l'emblème du cygne s'approprie l'agitation de l'oiseau, et c'est dans cette suspense que l'on trouve la puissance poétique de la poésie de Char.

---

<sup>47</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 17.

<sup>48</sup> Le poème de Ronsard est un exemple, un autre doit être Rimbaud. Le chant du cygne est la métaphore du dernier chef-d'œuvre d'un artiste. « Aube », le dernier poème de Rimbaud, est un poème sur la folie, en même temps un hommage à Nerval et une anticipation du surréalisme. La marche du je poétique dans ce poème évoque la marche de l'«elle» charienne.

<sup>49</sup> Cette notion est de Starobinski, *op. cit.*, p. 16.

## Chapitre II

### **Le dévoilement et le re-voilement de la vérité : « un milieu, pur, de fiction »**

L'incision sanglante de l'oiseau charien, « *cygne sur la blessure* », dans la dernière strophe de « La liberté », est le résultat d'une opération assez brutale. L'oiseau blanc taché de sang rouge surgit du vers comme un avertissement de la force vivifiante mais contaminatrice du langage, car la blancheur du cygne est trompeuse : il ne s'agit point d'une image innocente, autrement dit, *nouvelle*. Le cygne/signe est un rappel de tous les cygnes, mais avant tout, comme l'indique Mary Ann Caws, cette image est un rappel de la syntaxe mallarméenne. Dans l'extrait suivant de Mallarmé, l'on peut facilement tracer le rapport entre le vol de l'oiseau et le pas de la phrase :

La syntaxe –

Pas ses tours primesautiers, seuls, inclus aux facilités de la conversation ; quoique l'artifice excelle pour convaincre. Un parler, le français, retient une élégance à paraître en négligé et le passé témoigne de cette qualité, qui s'établit d'abord, comme don de race foncièrement exquis : mais notre littérature dépasse le « genre », correspondance ou mémoires. Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi : qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidents multiple, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balance prévu d'inversions.<sup>50</sup>

C'est une comparaison que fait explicitement Mallarmé lui-même. Le travail de la syntaxe, les « abrupts », les balbutiements et les « inversions » balancées sont les « hauts jeux d'aile » du vers. Car l'oiseau mallarméen *est* le vers. Son jeu, ses « tours » du langage, sont doubles : ils montrent sa liberté d'action, aussi bien que ses limites. « L'artifice » du signe s'oppose à la rhétorique qui « excelle pour convaincre », montrant que le cygne/signe demeure toujours *écriture*. Mallarmé continue : « S'il plaît à un, que

<sup>50</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 385.

surprend l'envergure, d'incriminer... ce sera la Langue, dont voici l'ébat. »<sup>51</sup> La forme singulière d'*ébats*, qui en effet n'existe point en dehors du texte de Mallarmé, fait écho du terme de *débat*. L'*incrimination*, l'accusation du signe, est le débat des textes : c'est l'effet de la dissémination.

La dissémination est une variante derridienne de l'intertextualité. Comme l'indique le nom, il s'agit de la dispersion de signes entre des époques comme entre des œuvres d'art. Cette dispersion est en effet un aspect inévitable du langage ; le signe renvoie toujours à quelque chose. Comme le souligne Mallarmé, l'écriture est un jeu de mots, non pas la création de mots. *Signéponge* est le titre d'un livre derridien, mais la métaphore de ce mot composé de signe et d'éponge<sup>52</sup> illustre parfaitement comment le langage est pénétré de son histoire inépuisable de sens. Dans *La dissémination*, Derrida l'explique ainsi : le mot, l'incarnation de cette histoire, est « la greffe » qui marque « une entaille [...] qui ouvre encore sur un autre texte et pratique une autre lecture »<sup>53</sup>. Derrida emprunte le terme de *greffe* des sciences naturelles. À l'origine une technique botanique, le greffage est l'opération d'insérer la pousse d'une plante sur une autre, pour que celle-ci puisse produire les fruits ou les fleurs de la première. Remarque que l'*entaille* évoque le greffoir, le couteau du greffage, et également *le* greffe, l'outil aigu avec lequel on écrit. Ces métaphores transforment l'écriture en un arbre vivant, dont les branches poussent toujours et dont les rameaux portent une abondance de fruits divers. Le mot est la ramille du texte qui assure la diversité de gènes, et ainsi de sens.<sup>54</sup> Comme l'écrit Derrida : l'« analyse en serait infinie »<sup>55</sup>.

Une conséquence de la dissémination c'est que l'on peut difficilement parler de vraie *originalité* par rapport à une œuvre d'art, ainsi ce concept bute-il avec la pensée romantique. Il existe toujours un avant-texte, un antécédent, au meilleur cas une source d'inspiration, ce que Curtius prouve avec tant d'élégance dans *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. D'autre part, l'étude de Curtius montre aussi que la dissémination

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>52</sup> Il faut ajouter que ce livre, publié en 1984, est notamment sur le poète Francis Ponge, et le jeu de mots est en effet un triple jeu : signe, éponge, Ponge.

<sup>53</sup> Derrida, *La dissémination*, pp. 249-251.

<sup>54</sup> Le médecin emprunte aussi cette métaphore ; une greffe d'organes est la transplantation chirurgicale de l'organe d'un corps, par exemple le cœur, à un autre. Cela est aussi une métaphore pertinente de la dissémination : un morceau d'un être devient immortel en donnant la vie à un autre être.

<sup>55</sup> Derrida, *La dissémination*, p. 251.

s'opère dans une sphère codifiée et fermée. Mythes, conventions, langue familière : elles sont absorbées dans la littérature, devenues signes : écriture. Ainsi font-elles une rupture avec la réalité. Les références transformées y deviennent semi-cachées, semi-secrètes : connaître ce langage est le privilège des lecteurs et des écrivains avertis. De cette façon, la dissémination exemplifie l'autonomie de l'art.

On trouve les effets de la dissémination entre des époques aussi bien qu'à l'intérieur de l'œuvre d'un écrivain. Mallarmé en est un bon exemple : le champ lexical de son œuvre établit une structure immanente. Le lecteur attentif de Mallarmé sait que *l'oiseau*, ainsi que ses synecdoques *la plume* et *l'aile* et aussi ses métonymies *le cri* et *le vol*, sont des concepts habituels de sa poésie, voire des notions fétichistes. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'oiseau est souvent lié à la navigation, qui est associée, à son tour, à l'écriture. Cela se manifeste exemplairement dans un des poèmes les plus célèbres de Mallarmé, « Au seul souci de voyager » :

*Au seul souci de voyager  
Outre une Inde splendide et trouble  
- Ce salut soit le messenger  
Du temps, cap que ta poupe double*

*Comme sur quelque vergue bas  
Plongeante avec la caravelle  
Ecumait toujours en ébats  
Un oiseau d'annonce nouvelle*

*Qui criait monotonement  
Sans que la barre ne varie  
Un inutile gisement  
Nuit, désespoir et pierrerie*

*Par son chant reflété jusqu'au  
Sourire du pâle Vasco.<sup>56</sup>*

Comme l'indique la référence à « *une Inde splendide et trouble* » (v. 2) et à Vasco da Gama (v. 14), le voyage colonial est le grand thème de ce poème. L'allégorie phallique que l'on trouve dans le deuxième quatrain, le bateau plongeant dans la mer, ne souligne pas seulement la puissance masculine mais aussi l'indépendance du voyageur conquérant. La figure du « *pâle Vasco* » flotte au-dessus de la mer comme une icône à adorer, mais il

---

<sup>56</sup> Mallarmé, *op. cit.*, p. 72. Ce poème est publié pour la première fois en 1898.

ne s'agit point seulement du grand détour de pionnier dans ce poème. Le conte biblique de l'arc de Noé y est implicite ; le cri « *d'annonce nouvelle* » (v. 8) semble être un rappel du signe de Dieu à Noé que la terre ferme se rapprochait. L'oiseau serait ainsi un signe de l'espérance, tandis que la monotonie de son cri indique le contraire. « *Nuit, désespoir et pierrerie* » (v. 12) souligne aussi l'ambiguïté entre l'espoir et le désespoir dans cette expédition de corsaire. Le trésor au pied de l'arc-en-ciel n'est jamais plus gratifiant que le sacrifice de l'aventurier, mais ça n'a aucune importance : on voyage après tout « *au seul souci de voyager* ».

Il y a d'autres effets de la greffe. Parmi la multiplicité d'entailles dans ce poème, on pourrait s'imaginer que le salut du premier quatrain est un geste amical à Baudelaire et son poème « Le Voyage ». La navigation dans (et l'on peut ajouter *de*) ce poème thématise le voyage de la vie vers la mort, dès les regrets des « *cerveaux enfantins* » (v. 84) jusqu'au vieillard blasé, mais il suit aussi le voyage du poème lui-même. Lisons les deux dernières strophes du poème de Baudelaire :

*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !  
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !  
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !*

*Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! (v. 137-144)<sup>57</sup>*

En apostrophant la mort, le nous poétique baudelairien, plus proche du romantisme dans le temps et dans l'esprit, est plus emphatique que le voyageur de Mallarmé. Néanmoins le voyage dans ce poème est aussi la recherche du « *nouveau* » et de « *l'Inconnu* ». Il faut remarquer la majuscule du dernier terme. L'Inconnu devient ici un lieu mythique : le but de la poésie. La recherche de ce lieu revient à gagner ou occuper du terrain nouveau.

Ces deux poèmes thématisent ainsi tous les grands voyageurs, ceux qui « *voyagent pour voyager* », sans autre motivation que celle de poursuivre l'avenir. La rime de « *l'encre* » (v. 139) et « *l'ancre* » (v. 137) dans « Le Voyage » confirme le lien

<sup>57</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y. G. le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 198. Ce poème est publié pour la première fois en 1859, et puis dans l'édition des *Fleurs du mal* de 1861.

entre la navigation et la poésie ; selon Baudelaire et aussi Mallarmé, le poète est, ou doit être, un de ces grands aventuriers. Il doit avoir le même goût de risque qu'avait Vasco, mais ce n'est point sa vie qui est mise en jeu, c'est le langage. Les ébats du langage, le débat du langage, jouent dans les liens invisibles entre ces poèmes.

En écrivant, Mallarmé ne se refuse pas de travailler le langage comme il faut, étant aussi brutal que le voyageur colonial dans son traitement des mots et des vers. Le « que » omis du vers 3 (- *ce salut soit le messenger/ du temps*) est un exemple de ce travail de Mallarmé, une omission qui laisse un trou dans la structure rigoureuse du sonnet, un vide, une destruction. Cela est le *rien* que nous rencontrerons maintes fois dans sa poésie, et qui, d'un certain point de vue, tend à structurer toute son œuvre. Ce rien a quelques ramifications imprévues. On se souvient du cygne/signe dont parle Caws, et aussi des métaphores de la navigation de Curtius. Si la navigation est un voyage sans but, le cygne est un signe sans référence, ou un signe qui ne signifie rien. Le cygne, ou avant tout le chant du cygne, symbolise dans la poésie française dès Ronsard la mort. La mort chez Mallarmé comme chez Baudelaire, doit se lire symboliquement. Nous allons voir que le cygne mallarméen signifie le rien.

Or, il ne doit point être nécessaire de mentionner que le cygne aussi bien que « le lac mallarméen » que Caws trouve dans le poème de Char sont absents des poèmes cités au-dessus. Lisons le poème de Mallarmé auquel elle se réfère :

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre  
Ce lac dur oublié que hante sous le givre  
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !*

*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui  
Magnifique mais qui sans espoir se délivre  
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre  
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui*

*Tout son col secouera cette blanche agonie  
Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie  
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.*

*Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,*



*Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.*<sup>58</sup>

Le cygne est certes l'entaille, le greffage, entre ce poème et celui de Char. Dans ce poème, par opposition au poème de Char où le cygne ne fait qu'une apparition, on l'y trouve deux fois. C'est la deuxième fois que son apparition ressemble le plus au cygne charien. « *La blessure* » fait écho de « *l'exil inutile* » (v. 14) qui enferme le cygne mallarméen. Grâce au majuscule le Cygne semble subir une transformation allégorisante, mais il faut souligner *semble* ; il peut la subir, mais il peut, nous le verrons, aussi bien ne la subir pas. Car il y a deux modes de lecture également valides de la poésie de Mallarmé. Dans la critique, disons, conventionnelle, ce sonnet est lu comme un récit allégorique de la tâche de la création artistique, où le cygne et le temps forment une entité qui est souvent identifiée au poète ou le je poétique. Le lac glacé, « *dur* » et « *transparent* », est un récipient fermé des « vols » coincés, une vitrine dont le poète/cygne doit libérer ses créations.

D'autre part, la poésie mallarméenne est pour plusieurs critiques le modèle de la poésie autonome qui soutient l'idéal de « l'art pour l'art ». La terminologie qu'y active Mallarmé – *givre, glacier, fantôme*, mais aussi les épithètes, *vierge, dur, transparent, oublié, sterile, inutile* – fait allusion à quelque chose de désirable mais cependant inaccessible, inabordable ou bien, pour anticiper les allusions érotiques de la théorie qui suivra ; impénétrable, et inspire ainsi une telle lecture. Les mots sont, comme les pierreries dans « *Au seul souci de voyager* » (v. 12), brillants et éclatants, mais leur beauté est aussi dure et inaccessible que la poésie autonome pour les non-initiés.

Ces lectures sont effectivement basées sur la pensée qu'il y a deux aspects du langage. Le premier, c'est le langage référentiel, auquel appartient le langage de la vérité : la philosophie, et aussi le langage de l'allégorie ou le symbolisme. L'autre aspect du langage est celui de sa matérialité : sa visualité ou bien sa musique. Les deux lectures opposées montrent une ambiguïté intéressante de la littérature, car en lisant un texte on ne peut jamais éviter les traces de l'un ou l'autre aspect du langage. Par ailleurs, c'est un paradoxe qui évoque immédiatement la notion de *l'hymen* de Derrida, dont il traite dans la première partie de « *La double séance* », article publié dans *La dissémination*.

<sup>58</sup> Mallarmé, *op. cit.*, p. 67. Ce poème est publié pour la première fois en 1885.

Contrairement aux lectures que j'ai tracées ci-dessus, Derrida tente de montrer que la poésie de Mallarmé décompose et puis recompose la disposition du langage pour fabriquer du sens. C'est la méthode de la déconstruction. En même temps, vraisemblablement pour préserver l'idéal démocratique dont sa science de la déconstruction est pénétrée, il prétend ne pas vouloir rejeter le mode de lecture qui essaye de trouver du sens dans la poésie :

Certes. On peut lire ainsi le texte de Mallarmé et le réduire à un brillant idéalisme littéraire. L'usage fréquent du mot *Idée*, souvent agrandi et en apparence hypostasié d'une majuscule, l'histoire du prétendu hegelianisme de l'auteur semblent en effet y inviter.<sup>59</sup>

Il faut remarquer les termes qu'il utilise : « réduire », « en apparence hypostasié », « le prétendu hegelianisme ». Il est certain que Derrida conteste l'autorité de la lecture symboliste ou allégorique. Il est temps de préciser la pensée de la *véritable originalité* de l'œuvre d'art. En effet, cette pensée n'est valide que si l'on applique les critères de la vérité sur l'art. Selon Derrida, la vérité, dans son absolu, n'a rien à voir avec la littérature, et la qualité d'une œuvre doit se définir selon les critères et les conditions de l'écriture.

\* \* \*

Comme le commente Derek Attridge dans la préface de la traduction anglaise de ce même essai présentée dans l'antologie *Acts of Literature*, le titre de « La double séance » est un double jeu de mots : originellement une expression mallarméenne, elle est un écho de *la double science* de la science de la déconstruction et une allusion à la double scène de drames que constitue la poésie de Mallarmé.<sup>60</sup> « La scène » étant un des deux concepts clés de ce texte, « la mimésis » est sans doute l'autre.

Selon Derrida, l'on ne peut pas poser la question « Qu'est-ce que la littérature ? » sans qu'elle soit une question philosophique, autrement dit, métaphysique. La thèse que défend Derrida, c'est que depuis la dernière moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et avant tout chez Mallarmé, il y a eu une distinction entre la littérature et la vérité, ou bien entre la littérature et la philosophie. Il faut préciser que *distinction*, mais aussi *lien*, *rupture*,

<sup>59</sup> Derrida, *La dissémination*, p. 239.

<sup>60</sup> Voir Jacques Derrida, *Acts of Literature*, textes édités par Derek Attridge, New York, Routledge, 1992, p. 128.

toutes ces notions sont inexactes. Le terme prudent est *l'hymen*, « un certain jeu entre littérature et vérité »<sup>61</sup>, soulignant la conjonction *entre*. L'hymen renvoie donc au double sens du mot :

1. Le *Humên*, le dieu Grec du mariage, signifiant ainsi le mariage, et
2. Le *humên*, aussi un mot Grec signifiant membrane, plus exactement la membrane vaginale de la vierge.

Le paradoxe implicite de l'hymen est à l'origine catholique, où la crevaison de l'hymen de la vierge symbolise la consommation du mariage. Le résultat de cette double qualité de l'hymen est que « la vérité » et « la littérature » sont en même temps conjointes et séparées. L'hymen, ou bien le « jeu » (on pourrait ajouter ici le coït), *entre* la vérité et la littérature, au *milieu* de l'homme et la femme, sont ainsi continuellement une affirmation et une abrogation du rapport entre les deux. La poésie de Mallarmé, exemplifiée par « Mimique », déstabilise ainsi la relation entre le langage et la vérité que la mimésis de Platon chercha à fixer. Sa poésie conteste et questionne cette relation ; effectivement elle la déconstruit.

Derrida illustre l'hymen par la juxtaposition visuelle d'un morceau du *Philèbe* de Platon et le poème en prose de Mallarmé, ou, comme le nomme prudemment Derrida, « un petit texte » : « Mimique »<sup>62</sup>. C'est dans l'entre-deux de ces textes, selon Derrida, que l'on trouve l'hymen. Car il s'agit d'une conjonction : deux textes sur une page, la feuille occupée en majeure partie de Platon, Mallarmé, quasi-modeste, « s'enfonce en coin »<sup>63</sup>. Il nous présente donc un tableau de signes, noirs sur la feuille blanche, « pour être montré[s] du doigt », comme le conseille Derrida dans l'introduction, « en silence »<sup>64</sup>. Derrida veut ainsi souligner qu'en parlant d'un texte, il s'agit, avant tout, de la manifestation de l'écriture. La théorie de Derrida suppose qu'en ceci réside la différence entre la vérité et la littérature : la pensée est abstraite. La littérature, à son tour, est un acte, ou un geste, et il faut ne jamais perdre de vue ces qualités opposées de nos objets d'analyse.

<sup>61</sup> Derrida, *La dissémination*, p. 225.

<sup>62</sup> Je n'ai plus de place ici pour débattre si ou non « Mimique » est un poème en prose. Derrida le nomme « un texte », et je me contenterai de constater que la sémantique de ce texte est, nous allons le voir, extrêmement condensée. Ce texte pourrait ainsi se lire comme un poème en prose.

<sup>63</sup> Derrida, *La dissémination*, p. 224.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 219.

Le morceau du *Philèbe* rend une conversation entre Socrate et Protarque, qui, comme l'écrit Derrida, « sans nommer la *mimésis*, en illustre le système et le définit même, soit dit par anticipation, comme système de l'*illustration* »<sup>65</sup>. Voici un extrait :

– SOCRATE : Je m'imagine que notre âme ressemble alors à un livre. – PROTARQUE : Comment ? – SOCRATE : La mémoire, en sa rencontre avec les sensations, et les réflexions que provoque cette rencontre, me semblent alors, si je puis dire, écrire en nos âmes des discours, et, quand une telle réflexion inscrit des choses vraies, le résultat est en nous une opinion vraie et des discours vrais. Mais, quand cet écrivain qui est en nous écrit des choses fausses, le résultat est contraire à la vérité. – PROTARQUE : Je le crois tout à fait, et j'admets la comparaison. – SOCRATE : Admets, donc aussi qu'un autre ouvrier travaille à ce moment-là dans nos âmes. – PROTARQUE : Lequel ? – SOCRATE : Un peintre, qui vient après l'écrivain et dessine dans l'âme les images correspondantes aux paroles. – PROTARQUE : Comment donc, selon nous, celui-ci opère-t-il, et dans quelle occasion ? – SOCRATE : Lorsque, séparant, de la vision immédiate ou de quelque autre sensation, les opinions et le discours dont elle s'accompagnait, on aperçoit de quelque façon en soi-même les images des choses ainsi pensées ou formulées. Est-ce que cela ne nous arrive pas ? – PROTARQUE : Très certainement. – SOCRATE : Les images des opinions et des discours vrais sont donc vraies, et fausses celles des opinions et des discours faux ? – PROTARQUE : Absolument.<sup>66</sup>

Derrida souligne que ce texte de Platon, écrit, comme maints autres de ses textes, sous forme de dialogue, raconte l'« histoire vraie, l'histoire du sens »<sup>67</sup>. Ce dialogue est une espèce de méta-texte, qui reflète la dialectique du livre, et qui est également analogue à ce que Socrate, sous la plume de Platon, nomme « la rencontre de la mémoire avec les sensations, et les réflexions que provoque cette rencontre ». La conversation entre Socrate et Protarque s'approprie en effet le spectacle du théâtre antique. Comme le héros de la pièce, Socrate nous fait connaître sa pensée, tandis que les répliques de Protarque, son confident, ont la seule fonction de le pousser à justifier et approfondir son exposition.

L'épigraphie du premier chapitre dans *De la grammatologie* est une citation de Nietzsche : « Socrate, celui qui n'écrit pas »<sup>68</sup>. Les philosophes de l'Antiquité établirent le « phonocentrisme » (un des multiples néologismes dont Derrida est si fameux) qui réfère au statut élevé de la voix (en grec : *phonè*) pour transmettre ou traduire la vérité. La voix représente la vérité, « l'état de l'âme »<sup>69</sup>, ce qui tisse des liens entre la parole et la

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 217. J'ai omis les termes grecs de la version originale, que Derrida avait mis entre parenthèses après ses équivalents français.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>68</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie* [1967], Paris, Éditions de minuit, 2006, p. 15.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 22.

métaphysique. Le phonocentrisme, caractérisé par son idéalisation de la « proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens »<sup>70</sup>, trouve son origine dans la pensée des « Idées » de Platon. Derrida critique ce système métaphysique, affirmant que les oppositions sur lesquelles se fonde ce système – vrai et faux, parole et écriture, corps et âme, essence et phénomène, nature et culture, présence et absence, etc. – ne sont que des constructions linguistiques. Il souligne aussi le paradoxe que Platon lui-même semble ignorer : Platon *écrit* ces dialogues. Quelle est la différence entre un texte et un dialogue écrit ? Derrida demande. Y a-t-il une différence ? Avec sa méthode de déconstruction, il veut défier les distinctions absolues de la métaphysique.

Dans la caverne de Platon, on le sait, l'illustration de l'idée, la mimésis, n'est jamais plus qu'un reflet faible de son origine. Derrida montre comment cette réflexion a, dans toute l'histoire de notre culture occidentale depuis Platon, toujours été moins digne d'attention que son modèle<sup>71</sup>. Il affirme que « la *mimésis*, dans l'histoire de son interprétation, s'ordonne toujours au procès de la vérité »<sup>72</sup>, et puis il montre comment la théorie esthétique est logée dans la structure hiérarchique de ce procès :

Il y a donc le 1 et le 2, le simple et le double. Le double vient *après* le simple, il le multiplie *par suite*. Il s'ensuit, qu'on m'excuse de le rappeler, que l'image *survient* à la réalité, la représentation au présent en présentation, l'imitation à la chose, l'imitant à l'imité. Il y a d'abord ce qui est, la « réalité », la chose même, en chair et en os, comme disent les phénoménologues, puis, l'imitant, il y a la peinture, le portrait, le zographème, l'inscription ou transcription de la chose même. La discernabilité, au moins numérique, entre l'imitant et l'imité, tel est l'ordre. Et comme il va de soi, selon la « logique » même, selon une synonymie profonde, l'imité est plus réel, plus essentiel, plus vrai, etc., que l'imitant. Il lui est antérieur et supérieur.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>71</sup> Remarquons ses réserves : « Sans doute cet ordre sera-t-il en apparence contesté, voire inversé, au cours de l'histoire, et à plusieurs reprises. Mais jamais la discernabilité absolue entre l'imité et l'imitant, ni l'antériorité de celui-là sur celui-ci, n'auront été déplacées par un système métaphysique. Dans le domaine de la « critique » ou de l'art poétique, on a bien souligné que l'art, comme imitation (représentation, description, expression, imagination, etc.) ne doit pas être « servile » (cette proposition scande vingt siècles de poétique) et que par conséquent, en cette liberté que l'art prend avec la nature, il peut créer, produire des œuvres qui valent plus que ce qu'elles imitent. Mais toutes ces oppositions dérivées nous renvoient à la même souche. Le plus-de-valeur ou le plus-d'être fait de l'art une nature plus riche, plus libre, plus aimable, plus naturelle. » (Derrida, *La dissémination*, p. 236.)

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 237

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 235-236.

La terminologie qu'il y utilise : « le 1 et le 2, le simple et le double » et « antérieur et supérieur », est typique pour la méthode derridienne ; le dévoilement des conditions pour la mimésis révèle également la hiérarchie de textes. Ainsi Derrida déconstruit-il « la vérité », au sens platonicien, aussi bien que le rapport entre la littérature et la philosophie. Sa méthode montre la raideur, voire l'absurdité, de cet automatisme :

Chaque fois, la *mimésis* doit suivre le procès de la vérité. Sa norme, son ordre, sa loi, c'est la présence du présent. C'est au nom de la vérité, sa seule référence – *la référence* – qu'elle est jugée, proscrite ou prescrite selon une alternance réglée.<sup>74</sup>

Comme je l'ai déjà souligné : les critères pour la mimésis sont aussi valides pour la littérature. Derrida y montre que « c'est au fond cet ordre d'apparition, la pré-séance de l'imité, qui règle l'interprétation philosophique et critique de la 'littérature', sinon l'opération de l'écriture littéraire ».<sup>75</sup> Il renvoie ici aux analyses symbolistes ou allégoriques des lectures « mimétologiques » qui prétendent dévoiler une vérité cachée du texte. Ce mode de lecture ignore un aspect important mais banal de la littérature : l'écriture.

La mimésis déconstruite, pourrait-on trouver une méthode toute différente pour juger la littérature ? Non, écrit Derrida. La mimésis constitue un point de départ pour la littérature, une référence que Mallarmé savait exploiter. Car chez Mallarmé, « cette référence est discrètement mais absolument déplacée dans l'opération d'une certaine syntaxe »<sup>76</sup>. Nous reconnaissons cette syntaxe « par ses tours primesautiers » et par ses « hauts jeux d'aile » : une syntaxe abusée – « un balbutiement » – dans des vers comme « – *ce salut soit le messenger* », mais Derrida trouve aussi des déplacements moins extrêmes. La syntaxe a maintes possibilités de mettre en court-circuit « l'alternance réglée » de la mimésis, pour que la physionomie du langage – l'écriture – puisse (re)apparaître.

Le langage et ses propriétés communicatives sont fermement ancrés dans le conscient de l'homme. On n'exagère guère en affirmant que c'est difficile, voire presque impossible, pour le cerveau de ne pas au moins *tenter* de trouver du sens face à une proposition donnée. On sait que la syntaxe est le moyen de structurer le sens d'une

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 236-237.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 238.

phrase, donc la syntaxe est le point de départ évident pour décomposer ou restructurer le sens. Chez Mallarmé, le travail de la syntaxe est certes une consciente méthode poétique, mais c'est avant tout la responsabilité de la critique de trouver ces travaux. Derrida affirme ainsi que l'intention de l'écrivain est de moindre importance, et que la critique est libre de trouver des exemples de syntaxe décomposante et recomposante chez d'autres écrivains.

Nous voilà abordant l'indécidabilité derridienne, ce qui doit être le contraire de la rationalité (on se souvient du mot de Descartes : je pense, donc je suis). On pourrait avancer que démontrer l'indécidabilité des énoncés – n'importe quels – est le but de la déconstruction. La vérité, selon Derrida, est relative ; elle existe à cause d'une relation dynamique entre deux oppositions, exemplifiée chez Platon par les couples de vérité/représentation, de vrai/faux etc. « Le vrai » n'a pas de sens sans « le faux », et réciproquement. L'*hymen*, à son tour, ne peut exister qu'entre, qu'au milieu de ces extrêmes. Une assez morbide analogie de la syntaxe indécidable pourrait être le corps. Le squelette est les mots, effectivement un tas d'os qui constitue un kit ou bien un jeu de construction pour la critique, qui peut l'assembler, le désassembler et le rassembler, chaque fois créant une nouvelle construction. Car l'écriture est un jeu, comme le souligne Derrida, et la lecture aussi. L'interprétation est l'esprit de ce corps, une présence éthérée mystique. Le « mimétologisme », la traduction des signes ou symboles du texte, ne peut jamais que décrire le mysticisme du texte. La science de la déconstruction, selon Derrida, est à la fois le dehors et le dedans, et interroge ainsi l'extérieur et l'intérieur de l'écriture dans une recherche littéraire plus complète. Comme nous l'avons vu, l'hymen est à la fois une membrane physique et un signe abstrait, esprit *et* corps :

Écart masqué, impalpable et non substantiel, interposé, entremis, l'*entre* de l'hymen se réfléchit dans l'écran sans y pénétrer. L'hymen reste dans l'hymen. L'un – le voile de virginité où rien n'a encore lieu – reste dans l'autre – consommation, dépense et pénétration de l'autre.

Et réciproquement.

Le miroir n'est jamais outre-passé et la glace jamais brisé. Au bord de l'être.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 265.

En effet, cette citation anticipe sur le texte de Mallarmé. Il n'est point trop tôt de citer « Mimique » :

#### MIMIQUE

Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire ! le silence aux après-midi de musique ; je le trouve, avec contentement, aussi, devant la réapparition toujours inédite de Pierrot ou du poignant et élégant mime Paul Margueritte.

Ainsi ce PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME composé et rédigé par lui-même, soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite. Un tourbillon de raisons naïves ou neuves émane, qu'il plairait de saisir avec sûreté : l'esthétique du genre situé plus près de principes qu'aucun ! rien en cette région du caprice ne contrariant l'instinct simplificateur direct... Voici – « La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction. » Moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble. Surprise, accompagnant l'artifice d'une notation de sentiments par phrases point proférées – que, dans le seul cas, peut-être, avec authenticité, entre les feuillets et le regard règne un silence encore, condition et délice de la lecture.<sup>78</sup>

Il est remarquable que le mot *silence* (« *le seul luxe* », « *aux après-midi de musique* », et enfin « *condition et délice de la lecture* ») se répète trois fois dans le texte, et l'on aperçoit immédiatement la différence entre ce texte et le dialogue de Platon. Dans ce texte il s'agit d' « une ode tue », « un soliloque muet » du mime Paul Marguerite, et Mallarmé ironise ici sur le « dialogue internalisé de l'âme ». Un livret sur le mimodrame *Pierrot assassin de sa femme* est le contexte de ce poème, mais nous verrons qu'il n'en est pas la référence. « Le Mime n'est assujéti à l'autorité d'aucun livre : cette précision de Mallarmé est d'autant plus étrange que le texte *Mimique* est d'abord la réaction à une lecture. »<sup>79</sup>

Pierrot et Colombine sont des personnages favoris de la *Commedia dell'arte*, le théâtre improvisé qui était si populaire du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles. Ils apparaissent dans maintes histoires, mais dans l'intrigue à laquelle se réfère le livret qui est l'avant-texte de « Mimique », Pierrot chatouille Colombine, qui est cette fois sa femme infidèle, à mort. Il

<sup>78</sup> Mallarmé, *op. cit.*, p. 310, aussi cité in : Derrida, *La dissémination*, p. 217.

<sup>79</sup> Derrida, *La dissémination*, pp. 240-241.



ne faut pas oublier que le spectacle d'un meurtre n'est pas un meurtre mais, comme l'écrit Mallarmé, « n'illustre que l'idée » du crime.

De la même façon, « Mimique » renvoie à toutes les versions de ce spectacle, et Derrida souligne que l'histoire de Pierrot et sa femme n'a pas d'origine. « Greffe de l'œil et texte à perte de vue »<sup>80</sup>, écrit Derrida, et indique ainsi un aspect aveuglant de l'écriture. « Il n'y a rien avant l'écriture de ses gestes. Rien ne lui est prescrit. »<sup>81</sup> La succession de négations dans cette citation est remarquable. Derrida insiste aussi sur la signification du *rien* dans la poésie de Mallarmé. Sans doute le rien, pour Mallarmé, a-t-il une valeur et une présence. Néanmoins, le rien échappe à devenir une référence concrète :

On prévoit l'objection : puisqu'il n'imité rien, ne reproduit rien, puisqu'il entame en son origine cela même qu'il trace, présent ou produit, il est le mouvement même de la vérité. Non plus, certes, de la vérité d'adéquation entre la représentation et le présent de la chose même, ou entre l'imitant et l'imité, mais de la vérité comme dévoilement présent du présent : monstration, manifestation, production, *aletheia*. Le mime produit, c'est-à-dire fait paraître dans la présence, manifeste le sens même de ce que présentement il écrit : de ce qu'il *performe*. Il donne à percevoir la chose en personne, dans son visage.<sup>82</sup>

Le rien de Mallarmé est la présence de l'absence, et dissout ainsi l'opposition entre les deux. Derrida nomme ce double caractère du rien un *pli*. Le rien, le pli, le blanc, ils renvoient tous à l'écriture. Nous voici à la double scène de Mallarmé :

S'il n'y a ni sens total ni sens propre, c'est que le blanc *se plie*. Le pli n'est pas un accident du blanc. Dès que le blanc (est) blanc, (se) blanchit, dès qu'il (y) a quelque chose à voir (ou à ne pas voir) avec une *marque* (c'est le même mot que *marge* et que *marche*), soit que le blanc (se) marque (la neige, le cygne, la virginité, le papier, etc.), il se re-marque, se marque deux fois. Il se plie autour de cette étrange limite. Le pli ne survient pas du dehors, il est à la fois son dehors et son dedans, la complication selon laquelle la marque supplémentaire du blanc (espacement asémique) s'applique à l'ensemble des blancs (pleins sémiques), plus à soi-même, pli sur soi du voile, tissu ou texte. En raison de cette application que rien n'aura précédée, il n'y aura jamais de Blanc majuscule ou de théologie du Texte.<sup>83</sup>

Le pli, on le sait, est un redoublement, une ondulation. Le redoublement renvoie au double aspect du langage ; lorsqu'un mot se plie, c'est une marque pleine de sens aussi

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 239-240.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 315. Je souligne. Les italiques sont de Derrida.

bien qu'une marque vide. Le pli peut ainsi s'entendre comme l'hymen du mot, qui se plie autour de l'hymen, « cette étrange limite », qui n'est point une limite, mais un entre-deux, un « milieu ». « Étrange » est encore un de ces mots polysémiques qu'adore Derrida.

Devant le double sens d'insolite et aussi de remarquable, le terme d'étrange est dans le vocabulaire derridien un mot voisin voire un synonyme de la *complication*. Ils renvoient à la complexité et à l'aspect incontrôlable ou indécidable de la littérature de haute qualité.

Derrida souligne la qualité résistante de la littérature : elle est non-dialectique (dans le sens hegelien de la notion de dialectique), et ainsi les axiomes du langage deviennent-ils invalidés. La littérature préserve les deux aspects du langage, mais elle est « *tertium datur* », écrit Derrida : « sans synthèse »<sup>84</sup>. Chez Mallarmé, la littérature réfère à la vérité sans crever l'hymen : « Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction. »<sup>85</sup> Le poème de Mallarmé *se déconstruit*, et à cause du manque ou absence de synthèse – synthèse que l'on peut comparer à une postulation de la vérité – il résiste partiellement à la science de la déconstruction. L'hymen, comme le pli, est chez Mallarmé logé dans « un milieu, pur, de fiction ».

Il faut préciser que le mot « pur » de ce syntagme est un entre-deux. En comparant « un milieu de fiction » et « un milieu, pur, de fiction », on voit que « pur » est effectivement un épithète sémantiquement superflu, un luxe. Derrida affirme que « [l]e mot « entre » n'a aucun sens plein en lui-même »<sup>86</sup>. Le mot « pur » de Mallarmé, a-t-il un sens ? Le Robert le définit ainsi : « sans mélange », ce qui évoque le « *tertium datur* » derridien. On sait que *fiction* est le contraire de *vérité*. Le « milieu, pur » s'établit *entre* les deux extrêmes. Dans la poésie mallarméenne, « pur » est un blanc « plein sémique », à l'opposition du blanc comme espacement. « Pur » signifie un *rien* ; il est un pli. Comme pli, le mot « pur » est vérité et fiction, référence et essence : sans mélange. Mais « pur » pourrait aussi signifier vierge, et le « milieu, pur » représente donc un coït « sans briser la glace » : sans crever l'hymen. La position du « pur » dans le syntagme est remarquable : ce terme se trouve au cœur de l'énoncé, ce qui renforce le sens de « milieu ». Cette position est identique à la position du « *cygne sur la blessure* » chez Char :

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>85</sup> Voir « Mimique », p. 32.

<sup>86</sup> Derrida, *La dissémination*, p. 272.

un milieu, pur, de fiction

*Elle est venue, cygne sur la blessure, par cette ligne* (v. 10)

Cette juxtaposition démontre aussi la rime entre pur – sur – blessure. Entre les deux textes, il y a une permutation de « pur » à « *cygne sur la blessure* ». La blancheur du cygne évoque la vierge pure de Mallarmé, mais nous avons vu dans l'ouverture de ce chapitre que cette blancheur est déceptive ; souillé de la preuve de l'hymen crevée, le cygne est la manifestation de la double marque du pli. Il est temps de revenir à « La liberté » et les autres poèmes de Mallarmé.

\* \* \*

La liberté, entendue en opposition au déterminisme, est certes une des questions de la métaphysique. Le poème de Char, est-il une discussion ou une méditation métaphysique des conditions, de l'essence ou bien de la réalité de la liberté et l'être ? La lecture d'une Münchberg ou d'un Veyne indiquerait une telle interprétation, mais une lecture parallèle de « La liberté » et la poésie mallarméenne montrera que le poème de Char peut se lire comme une décomposition et une recomposition des concepts binaires de la métaphysique.

Le dernier mot de « La liberté », « *blanche* » reflète le dernier mot, « *Cygne* », de « Le Vierge, le vivace... », ce qui mène la lecture à la dissémination de sens entre les deux poèmes. Cela ouvre à son tour sur un champ immense d'interprétations possibles, parmi elles la lecture symbolique de la « tâche de la création » que l'on trouve aussi dans la critique mallarméenne. La lecture de Mathieu<sup>87</sup> en serait la preuve, son résumé « *veni, vidi, vici* » impliquant un récit plus heureux que celui du poème de Mallarmé. D'autre part, la lecture de Mathieu ignore le fait qu'à travers le poème, la notion d'indécidabilité semble gouverner les vers. On se souvient des mots de Mary Ann Caws sur le cygne : « Le *signe* implicite pointe vers l'entrée ou l'issue, laissant toute liberté

---

<sup>87</sup> Voir p. 9.

d'interprétation. »<sup>88</sup> Le titre de « La liberté » est un « plein sémique », mais pourrait aussi bien être un signe éclatant, une marque et une re-marque. Le titre est ainsi un pli : en effet, on peut le comparer au nom propre chez Mallarmé.

Reprenons « Mimique » : le nom propre Paul Margueritte, comme le nom de son mimodrame, *Pierrot*, (qui est, par ailleurs, aussi un nom propre) en plus précisé par l'épithète *assassin de sa femme* et souligné dans le texte par les majuscules, sont effectivement un piège. Selon Derrida, l'on se trompe en succombant à la tentation de lire le nom comme une référence au réel :

[...] le nom, encore métaphysique, encore nécessaire pour marquer le non-étant, le non-réel ou le non-présent ; cette marque indique, fait allusion sans briser la glace vers l'au-delà de l'étantité, vers l'*epekeina tes ousias* : hymen (proximité et voile) entre le soleil de Platon et le lustre de Mallarmé. Ce « matérialisme de l'idée » n'est rien d'autre que la mise en scène, le théâtre, la visibilité de rien ou de soi. Mise en scène qui *n'illustre rien*, qui *illustre le rien*, éclaire l'espace, re-marque l'espace comme rien, comme blanc : blanc comme une page encore pas écrite ou comme différence entre les traits.<sup>89</sup>

Derrida commente l'absence du mot « être » dans les écrits mallarméens, une absence qui est certes frappante. Il n'est guère un effet du hasard qu'il est écrit « allusion » dans « Mimique », au lieu d' « illusion », qui est un effet qui n'échappe jamais à la métaphysique. Le nom propre chez Mallarmé n'est pas non plus une illusion, mais une allusion qui à la fois crève et ne crève pas l'hymen. La liberté, cette notion lourde d'histoire, de morale et de sens est comme un nom propre : dans le poème de Char, elle peut se lire comme « la visibilité de rien ».

Le nom propre est la marque d'une référence manquante, mais il est néanmoins aussi une référence spécifique ; sur la double scène de la poésie, le nom propre joue le double rôle d'absence et de présence. On pourrait consacrer un livre au nom propre chez Mallarmé, mais je vais me contenter ici de préciser que le nom propre est à la fois le tout et le rien. Cet état est en effet renforcé par le C majuscule du cygne dans le dernier vers. J'ai déjà mentionné qu'il pourrait s'agir d'une transformation allégorique, mais l'effet de la majuscule est tout le contraire. Car, grâce à la dissémination, le Cygne est devenu nom propre – l'équivalent de Pierre Margueritte, de PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME et aussi de Vasco da Gama – qui « fait allusion sans briser la glace » au rien : « qui

<sup>88</sup> Voir p. 14.

<sup>89</sup> Derrida, *La dissémination*, p. 257.

*n'illustre rien, qui illustre le rien* ». Le Cygne devient une référence infinie, sans origine : un simulacre du simulacre du simulacre etc. Le Cygne renvoie en effet à tous les cygnes, oiseaux, ailes, plumes, vols, cris, non pas seulement de sa poésie mais de toute l'histoire du langage. Le Cygne marque et re-marque le blanc, et, par l'effet de la dissémination, il infecte aussi le cygne charien, qui devient, comme l'icône de Vasco, un emblème de l'hymen.

L'« elle » charienne est aussi une variante du nom propre. Insistons un moment sur le pronom sans référence évidente, qui est une double marque d'absence : il ne substitue pas seulement le nom, mais aussi la référence de ce nom. Dans le vers 2 de «Le Vierge, le vivace... », on retrouve le pronom analogue à celui du premier vers du poème de Char, mais cette fois c'est un *nous*. On pourrait se demander, *qui est ce nous* ? les jours ? les vols ? les vers ? Nous avons vu qu'il y a raison de croire que le nous renvoie à tous ces références. Comme simulacre du nom, les pronoms déstabilisent encore la relation entre la présence et l'absence de la référence, ainsi défiant l'autorité de l'origine, de ce qui est « antérieur et supérieur ».

Le pronom et aussi le nom propre sont comparables au fantôme, que l'on trouve plusieurs fois chez Mallarmé, aussi dans les derniers vers de «Le Vierge, le vivace... » :

*Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,  
Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.* (v. 12-14)

Le « *pur éclat* » (v. 12) du fantôme, la toile, le tissu dont le cygne se vêt contre le froid indique que le cygne est dans un paysage surnaturel, « *parmi l'exil inutile* » (v. 14), qui est aussi un entre-deux. La fantasmagorie du mot est renforcée par « un état de flottaison indéfinie »<sup>90</sup>. Il convient ici de remarquer la topographie de l'entre-deux du mot fantomatique. Derrida la détermine entre « le soleil de Platon et le lustre de Mallarmé ». C'est une comparaison qui illustre bien le couple de vérité et de représentation. Les derniers vers d'« Au seul souci de voyager » confirment ce lustre : l'oiseau est « *Par son chant reflété jusqu'au/ Sourire du pâle Vasco* ». Le pur éclat de la fiction ressemble ici au souvenir, le fantôme du cerveau. La mémoire ou la connaissance de quelque chose ou de quelqu'un n'est qu'un lustre : c'est le reflet de l'idée selon Platon.

<sup>90</sup> Derrida, *La dissémination*, p. 277.

Le poème de Char est aussi hanté par le fantôme de la déconstruction. Le lustre mallarméen et le reflet du soleil de Platon réapparaissent dans les premiers vers de « La liberté » :

*Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout  
aussi bien signifier l'issue de l'aube que le bougeoir du  
crépuscule. (v. 1-3)*

Située dans l'entre-deux de l'océan et le ciel, la ligne blanche de l'horizon est éclatée des rayons du fantôme mallarméen. Il ne faut pas oublier qu'une ligne est avant tout une démarcation qui sépare deux entités. Cependant la lumière indécidable de ce vers dissout la distinction entre l'aube (le soleil) et le crépuscule (le lustre). La ligne blanche, « cette étrange limite », est dérangée encore par la lumière artificielle du « *bougeoir* » (v. 2). Le cygne qui émerge comme un fantôme blanc de l'hymen de la ligne blanche dans la dernière partie du poème, plie le texte encore une fois, comme un pli du pli, une référence infinie.

\* \* \*

Le son du premier vers – « *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* » – est excité, et nous présente un scénario animé, voire optimiste, ce que confirme aussi la sémantique. Les vers font penser à Icare, qui dans le mythe grec vole trop proche du soleil et brûle ses ailes. Ainsi que l'esprit du jeune orgueilleux échoué, l'atmosphère vive du commencement de ce poème se transforme vite en un ton plus passif de l'échec. La formulation quasi interrogative du vers 2 (« *Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre* ») manquant de point d'interrogation et aussi de réponse, dévoile que l'« *aujourd'hui* » n'est plus qu'un sauveur potentiel de la réalité présente : un paysage désert aussi silencieux – gelé – que le champ charien. Cela est renforcé par le reste du poème : « *le stérile hiver* » (v. 8), « *blanche agonie* » (v. 9), le « *fantôme* » (v. 12) qui « *s'immobilise au songe froid de mépris* » (v. 13), enfermant le cygne dans un « *exil inutile* » (v. 14). L'univers du poème est fermé, rempli de ce que l'on peut difficilement toucher, il « *s'immobilise* » dans un état d'entre-deux, d'« *exil* » (v. 14).

Revenons un moment à la « *blanche agonie* » :

*Tout son col secouera cette blanche agonie  
Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie  
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.* (v. 9-11)

Le sec, le froid et la bile noire sont traditionnellement les attributs de la mélancolie, qui à son tour est souvent associée au génie artistique. « Le Cygne » de Baudelaire est un poème mélancolique, où, comme l'affirme Jean Starobinski, le cygne est une image de « la figure penchée » de l'être mélancolique.<sup>91</sup> Il faut remarquer la présence du terme de *sec* dans le mouvement du col du cygne (v. 9 : *secouera*). Cela pourrait annoncer la bile noire de « *l'agonie* », mais le corps du cygne, « *cette blanche agonie* », devient dans ce cas une mélancolie blanche : effectivement un oxymore. L'effet de cette alliance ne donne aux notions point de force expressive : ils se neutralisent l'un et l'autre. « *Cette blanche agonie* » renvoie au rien mallarméen, comme « *l'espace infligé à l'oiseau qui le nie* » (v. 10) renverrait au tiret de la syntaxe incomplète dans « Au seul souci de voyager... » ; « - *ce salut soit le messager* » (v. 3) . Ce *rien* indique, comme le fait également la relation complexe entre le passé et le présent, que le poème n'a ni une fin ni une conclusion. Le poème, comme l'oxymore, est en plein milieu de ces extrêmes. Il est un « espace infligé », un blanc, un entre-deux : un pli.

Si la « *ligne blanche* » charienne renvoie à la ligne de l'écriture, elle est aussi un oxymore. Elle pourrait ainsi être une allusion au vers, mais un vers inversé, pervers : blanchi. La ligne blanche pourrait aussi bien être « la page... non pas encore écrite », ou un coup de pinceau qui tache la toile qui arrive dans le vers 9. Il semble inévitable d'attribuer à cette ligne la qualité conjonctive de l'hymen, en même temps un lien et une rupture. Cette ligne est, comme le cygne, une ouverture liminale au poème de Mallarmé. La ligne blanche, à la fois une délimitation et une illimitation, est une marque, une marge, une marche...

Au premier coup d'œil, l'« *aujourd'hui* » (v. 1) et le « *cygne d'autrefois* » (v. 5) semble représenter respectivement le présent et le passé. La rime *aujourd'hui/c'est lui* fait un lien entre le cygne et le temps présent, et l'allusion que fait le « *coup d'aile* » (v. 2) au « Temps ailé » est aussi frappant. L'effet de cette rime et de cette association est

<sup>91</sup> Je vais approfondir la relation entre le cygne et la mélancolie dans le chapitre suivant.

que l' « *aujourd'hui* » et le cygne deviennent identiques. Quoiqu'il semble que le temps passe où a passé dans le poème, le résultat de la temporalité n'est pas de transcendance, mais de pli. Lorsque « *le cygne d'autrefois se souvient que c'est lui* » le temps se plie, effaçant la distinction entre le passé et le présent. Un intervalle y est créé, qui est un blanc, un « *espacement sémique* ».

On retrouve ces plis de temps dans le poème de Char. Les phrases coupées entre les vers font pivoter la sémantique des phrases. Isolons le premier vers ;

*Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout* (v. 1)

du deuxième vers, et voilà une opération qui change radicalement le sens de la phrase par rapport à une lecture de la phrase entière :

*Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout  
aussi bien signifier l'issue de l'aube que le bougeoir du  
crépuscule.* (v. 1-3)

L'immense différence entre « *pouvant tout* » et « *pouvant tout aussi bien signifier* » anticipe sur le cygne/signe qui achève le poème. Le résultat en est un dédoublement de sens : la ligne blanche apparaît dans toute sa toute-puissance, qui est vite décomposée en faiblesse. Ces trois vers composent, décomposent et recomposent la phrase, démontrant le procès de la déconstruction. L'indécidabilité de la lumière dans les vers – aube ou bougeoir, naturelle ou artificielle, mimésis ou imitation – renforce le sens indéfinissable de la phrase.

Entre les vers 3 et 4, il y a un effet pareil à celui que l'on trouve dans les vers précédents :

*Elle passa les grèves machinales ; elle passa les cimes  
éventrées.* (v. 4-5)

Encore une fois la coupe de la phrase bouleverse la sémantique. C'est effectivement assez enfantin : à un moment les cimes sont là, à l'autre ils ne le sont pas, mais la coupe de la



phrase illustre néanmoins un pli du temps.<sup>92</sup> C'est un effet brutal fort : dans le vers 5, les *cimes* ne sont plus qu'un souvenir. Or donc, en traçant le poème du « doigt en silence », selon le conseil de Derrida, on y assiste au spectacle du jeu de l'écriture. C'est un jeu qui établit la fiction : les coupes des vers la marque et la re-marque pour reprendre les termes derridiennes, *entre* le passé et le présent. Les effets de ces coupes sont, pour ainsi dire, identiques aux effets de la syntaxe chez Mallarmé.

La critique mallarméenne s'occupe beaucoup de ce que Mallarmé nomme, dans son texte de « Crise de vers », la musicalité du vers<sup>93</sup>. Comme il est déjà constaté par Derrida : Mallarmé aussi bien que Platon écrit, et la lumière de leurs écritures, que ce soit « le lustre » ou « le soleil », souligne *la visualité du texte*. « La musicalité du vers » évoque effectivement le même paradoxe que celui du dialogue écrit – mais cette fois le paradoxe est inversé :

*Un oiseau d'annonce nouvelle*

*Qui criait monotonement* (v. 8-9)  
[...]

*Par son chant reflété jusqu'au*  
*Sourire du pâle Vasco* (v. 13-14)

Effectivement, le « *chant* » qui se reflète démentit que la visualité et la musicalité sont des notions opposées chez Mallarmé, ce qui à son tour décompose la structure hiérarchique entre la parole et l'écriture. Le lustre et l'écho sont identiques dans l'écriture mallarméenne.

Ce mélange de la sonorité et la visibilité du mot poétique se reflète jusqu'à « La liberté ». Les derniers vers de ce poème représentent le plus grand défi pour une lecture allégorique. Une syntaxe problématique obscurcit le sens de la phrase :

<sup>92</sup> Il faut souligner que l'on *peut* aussi lire ces aspects temporels comme une illustration du temps qui se transcende.

<sup>93</sup> Dans cette espèce de manifeste moderniste, Mallarmé écrit sur cette musicalité : «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.» (Mallarmé, *op. cit.*, p. 360-368.)

*D'un pas à ne se mal guider que derrière l'absence,  
elle est venue, cygne sur la blessure, par cette ligne  
blanche (v. 10-12)*

La syntaxe fragmente le vers 10, ou le décompose. Le « *pas* », « *se mal guider* », aussi bien que « *venir* » et « *cygne* » du vers suivant, évoquent le mouvement de la syntaxe mallarméenne, « les tours primesautiers » et les « hauts jeux d'aile ». Il est, à peu près, impossible de fixer un sens au vers 10. Comparons cette dernière partie de « *La liberté* » au premier quatrain du poème « *Au seul souci de voyager* » :

*Au seul souci de voyager  
Outre une Inde splendide et trouble  
- Ce salut soit le messenger  
Du temps, cap que ta poupe double*

La poupe doublant le cap (v. 4) marque et re-marque encore un pli. Cela est le redoublement du temps, mais aussi le redoublement du couple de vérité/représentation. L'impossibilité logique des mots « *derrière l'absence* » (v. 9) dans le poème de Char mime l'effet du « que » omis du vers 3 de Mallarmé. L'absence prend une forme matérielle. L'absence ainsi que le rien mallarméen sont *quelque chose* que l'on doit contourner en naviguant. On se souvient des mots de Derrida : cette antithèse « donne à percevoir la chose en personne, dans son visage »<sup>94</sup>. On voit donc que les deux oiseaux flottent ; le cygne de Char flotte dans l'entre-deux du vers coupé, et l'oiseau de Mallarmé flotte au-dessus de la mer, comme la vapeur non-manifeste de la mémoire de Vasco. Ces deux oiseaux sont, comme Vasco même, des voyageurs, qui voyagent « au seul souci de voyager ».

Ainsi la question « Qu'est-ce qu'elle signifie, cette phrase ? » devient aussi déplacée que la question « Qu'est-ce qu'il signifie, ce poème ? ». « *Se mal guider* », « *derrière l'absence* » : il s'agit d'un détour – comme l'écrit Mallarmé sur la syntaxe : « les abrupts, hauts jeux d'aile » – qui remplit et en même temps sape le poème de tout son sens. « Un balbutiement, que semble la phrase [...] s'enlève en quelque équilibre supérieur à balance prévu d'inversions. » Un balbutiement, qui ressemble à l'allégorie...

---

<sup>94</sup>Voir p. 33.



*Léda et le cygne*, XVI<sup>e</sup> siècle, copie d'après Michelange [1530].<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Reproduit d'après <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Leda.jpg>, 18.11.08.

Selon la logique de Mallarmé (si tant est que l'on puisse parler d'une logique dans ce cas), le cygne et la syntaxe de la phrase précédente sont liés inextricablement.

D'ailleurs, le lien phonétique entre blessure et l'expression anglaise « bless you » est frappant. La forme impérative du verbe dérivé de « blessing », est l'équivalent aux expressions françaises « à vos souhaits ! » ou « à votre santé ! » qui suivent rituellement l'éternuement. Le « blessing » est le salut religieux, la sauvegarde de l'état humain de péché, ou peut être la sauvegarde de l'incrimination ? Ce salut pourrait être un rappel du poème homonyme de Mallarmé, où de la délivrance du cygne dans « Le Vierge, le vivace... » : « *Magnifique, mais qui sans espoir se délivre* » (v. 6). Dans « Au seul souci de voyager », le « salut » (v. 3) est un geste, un blanc, qui mime l'absence (–) du « que ». En effet, le blanc, un espace asémique (« – ») devient le salut ; « *le messenger du temps* ». De la même façon, le « *cygne sur la blessure* » et la syntaxe balbutiante deviennent gestes, et démontrent ainsi leur aspect principal : ils sont écriture.

Dans le poème de Char, l'hymen de la « *ligne blanche* » est crevé par le cygne, mais ne révèle qu'encore un hymen, un *salut* : le blanc se plie et se plie encore. En outre, l'on trouve encore un pli au plein milieu du poème :

*Prenaient fin la renonciation à visage de lâche, la  
sainteté du mensonge, l'alcool du bourreau.* (v. 6-7)

Le verbe se trouve à la tête de la phrase, et cette inversion met en relief le verbe. Le temps de « *Prenaient fin* » contraste au passé composé et au passé simple dans les autres vers du poème. Parce que *prendre fin* est un verbe perfectif, l'imparfait de cette phrase est un exemple de *l'imparfait pittoresque*, un usage stylistique de l'imparfait qui présente une action terminée dans une forme verbale dont les bornes ne sont pas indiquées. Selon Barthes, le passé simple est un *signe* : le signe de la fiction. Le passé simple existe seulement dans l'écriture, pour instituer « un continu crédible mais dont l'illusion est affichée, il est le terme ultime d'une dialectique formelle qui habillerait le fait irréel des vêtements successifs de la vérité, puis du mensonge dénoncé »<sup>96</sup>. L'usage stylistique de l'imparfait pittoresque est aussi un signe de la fiction pareil au passé simple. Barthes parle ici d'une dialectique, ce qui implique une synthèse, mais l'on peut voir le passé

<sup>96</sup> Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 32.

simple et l'imparfait pittoresque comme des plis ; le verbe prétend une action réelle en même temps qu'il « affiche » sa fiction.

Par ailleurs, il est difficile d'incorporer la liste de « *la renonciation à visage de lâche, la sainteté du mensonge, l'alcool du bourreau* » dans une lecture mallarméenne. Ils se présentent avant tout comme des métaphores de la guerre et de la Résistance. Ces vers résistent ainsi partiellement à l'analyse derridienne, et anticipe sur les spéculations métaphysiques aussi bien que la rhétorique de la Résistance qui vont dans les vers suivants.

\* \* \*

On sait que Derrida souligne l'absence du verbe « être » dans la poésie de Mallarmé, car ce verbe et ses implications sont liés à l'illusion et à la métaphysique. Pour la même raison, le je poétique que l'on trouve dans les vers cités de Baudelaire – « *Ô cerveaux enfantins !* », « *Ô mort, vieux capitaine !* » – est exclu de la poésie de Mallarmé. Les vers 1 à 7 de « La liberté » sont des phrases narratives sans sujet explicite, mais le je baudelairien réapparaît dans la dernière moitié du poème. Les vers 8 à 9 tendent à révoquer le prétendu objectivisme des vers précédents :

*Son verbe ne fut pas un aveugle bélier mais la toile  
où s'inscrit mon souffle. (v. 8-9)*

Le je poétique se cache derrière une figure rhétorique : « *mon souffle* », effectivement une métonymie de ce je. Le verbe « être » apparaît dans le vers 8, et « *mon souffle* » du vers suivant indique une certaine subjectivité du poème. Il faut avouer que ces vers posent un problème grave à cette lecture de l'hymen chez Char. Un résumé sémantique des vers dévoile deux énoncés dans ces vers. Le premier résumé, « le verbe est dirigé par mon souffle », montre que « *mon souffle* » implique une trop forte présence du corps du je poétique pour que l'on puisse traiter de déterminant possessif « mon » comme les pronoms « elle » et « nous ». Le second résumé, « le verbe est une toile », la toile

renvoyant à la page blanche, « comme une page pas encore écrite »<sup>97</sup> renforce à son tour la lecture derridienne.

Également le C majuscule du cygne du vers 14 de «Le Vierge, le vivace... », que l'on peut lire comme une allégorisation. Derrida défie cette association bien fondée : « En raison de cette application que rien n'aura précédée, il n'y aura jamais de Blanc majuscule ou de théologie du Texte. »<sup>98</sup> Il montre ici qu'il est philosophe au plus profond de son cœur, non pas homme de lettres. Le Cygne mallarméen n'échappera probablement jamais à l'interprétation allégorique, et ainsi à la « théologie du Texte ». Une interprétation de ce vers serait qu'il réfère à la constellation du « Cygne » (parfois nommé la Croix du Nord) qui est, nous l'avons vu chez Ronsard, une image de la constellation des mots dans le poème. Cette transformation de mots en étoiles peut renvoyer à la matérialité énigmatique du mot, mais la comparaison implicite, « le mot est (comme) une étoile », comparaison qui semble chercher *l'essence* du mot, montre qu'elle est néanmoins une transformation allégorique. Derrida le sait, et voilà pourquoi son texte doit mettre le lecteur en garde contre la réduction de la poésie mallarméenne « à un brillant idéalisme littéraire »<sup>99</sup>. Il faut ajouter ici qu'une telle lecture est seulement réductrice si l'on estime le langage gestuel plus que le langage référentiel. En effet, ni la science de la déconstruction ni la rhétorique astucieuse derridienne ne peuvent sauver le Cygne des connotations métaphysiques résiduelles de la transformation allégorique.

Nous avons vu comment « *cygne sur la blessure* » peut se lire comme un pli au sens derridien de « *la ligne blanche* », une méditation sur le mouvement gestuel de l'écriture qui s'éloigne du langage mimétique. Le titre du poème « La liberté » se rapporte ainsi à l'*indécidabilité* des mots, le sens non-fixé de tous énoncés. D'autre part, Mathieu ne se trompe pas en soulignant les métamorphoses allégoriques du poème. Le mode de lecture derridien éclaire quelques aspects des poèmes de Char et de Mallarmé, mais il n'est pas capable de répondre à toutes les questions que ces poèmes évoquent. Ainsi la seule lecture réductrice est-elle celle qui restreint l'analyse à *une* méthode, que se soit la méthode de la déconstruction ou celle du « mimétologisme ». Or, nous allons

---

<sup>97</sup> Voir «Mimique», p. 32.

<sup>98</sup> Voir citation p. 34.

<sup>99</sup> Voir citation p. 26.

quitter Mallarmé et Derrida ici, pour examiner le langage figuré et la présence du je baudelairien dans « La liberté ».

## Chapitre III

### « Andromaque, je pense à vous ! » : Le souffle éternel de la mélancolie

Nous avons vu que le cygne émergeant de la ligne blanche peut se lire comme un signe de pure écriture. Dans cette partie, le langage mimétique évoquera une analyse où le cygne dans le paysage extérieur devient signe de l'état d'âme du je poétique. Commençons alors cette deuxième lecture de « La liberté » dans le vif du romantisme, avec un extrait de « L'Invitation au voyage » de Baudelaire :

*Les soleils mouillés  
De ces ciels brouillés  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux  
De tes traîtres yeux,  
Brillant à travers leurs larmes. (v. 7-12)*<sup>100</sup>

Dans ce poème de séduction, les « soleils » des « ciels brouillés » (v. 7-8) reflètent les « traîtres yeux » (v. 11) de la femme apostrophée, ainsi la nature devient-elle une image de l'âme. L'indétermination des « ciels brouillés » prélude à la désorientation du parcours binaire de la « ligne blanche » charienne :

*Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout  
aussi bien signifier l'issue de l'aube que le bougeoir du  
crépuscule. (v. 1-3)*

Le troisième vers isole le « crépuscule », et l'ambiguïté du terme comme l'ambiguïté de « la ligne blanche » sont mises en relief. S'agit-il du crépuscule du matin, ou du crépuscule du soir ? En réponse à cette question, il serait utile d'évoquer deux autres

---

<sup>100</sup> Baudelaire, *op. cit.*, p. 127.



poèmes de Baudelaire. Car en effet, ce sont les titres des poèmes qui appartiennent aux « Tableaux parisiens » dans *Les Fleurs du mal* qui illustrent l'ambivalence aussi bien que le rapport entre les deux crépuscules. Comme on sait, la nuit et le jour ne sont que des côtés opposants du même horizon. La lumière du soleil baissant du «Crépuscule du soir » annonce l'enfer :

*C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent !  
La sombre Nuit les prend à la gorge ; ils finissent  
Leur destinée et vont vers le gouffre commun (v. 31-34)<sup>101</sup>*

Le soleil étranglé s'écroule dans le noir de la nuit pour renaître dans « Le crépuscule du matin » pour réveiller la ville :

*La lampe sur le jour fait une tache rouge ;  
Où l'âme, sous le poids du corps revêche et lourd  
Imite les combats de la lampe et du jour. (v. 6-9)<sup>102</sup>*

Dans ces poèmes, l'homme n'échappe jamais à la nature ; le système de la civilisation doit toujours se régler du cycle du soleil. Les « Tableaux parisiens » évoquent des ruines qui se distinguent de celles que l'on trouve dans la poésie de la renaissance et la baroque. Les villes et les statues détériorées chez un Du Bellay, par exemple, sont remplacées dans le Paris baudelairien par les espaces réorganisés et remaniés. Comme le commente Cecilia Enjuto-Rangel<sup>103</sup>, le progrès et la guerre prennent dans la poésie moderne la place du temps et du lierre, et cette poésie thématise ainsi les échecs du progrès urbain. Ainsi la poésie de Baudelaire doit-elle être lu comme une forte critique de la modernité, mais comme l'indique le titre de son recueil, *Les Fleurs du mal*, elle exprime aussi la fascination perverse qui est au cœur de cette nouvelle esthétique moderne.

On retrouve la révolte critique chez Char, mais dans sa poésie la fascination baudelairienne est devenue, nous le verrons, désillusion et indignation. Le paysage de « La liberté » évoque la nature romantique ; la blancheur des vers 1 à 3, une lumière diurne puis nocturne, mime les déceptifs cieux personnifiés de « L'invitation au voyage », d'autre part le bougeoir du vers 2 est un rappel du combat de la nature et la

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 175

<sup>103</sup> Cecilia Enjuto-Rangel, «Broken Presents: The Modern City in Ruins in Baudelaire, Cernuda and Paz », in: *Comparative Literature*, volume 59, Spring 2007, p. 140.

civilisation. Ces ciels, lourds de nuages chargés de larmes, symbolisent-ils l'averse du spleen ou l'éclaircie qui suit la giboulée ? le soleil, l'aube, la lampe, le bougeoir, sont-ils des métaphores de l'espérance lumineuse ou la célébration de la souffrance ardente ? Les poèmes de Baudelaire tout comme « La liberté » laissent intacte cette énigme ; tels des reflets vagues de la fragilité de l'âme, ces images vibrent dans l'incertitude. Les horizons inquiets établissent la correspondance entre l'esprit humain et la nature, et leur double qualité de clarté/obscurité fait écho de l'oxymore dans « El Desdichado », sonnet d'un autre poète du romantisme, Nerval :

*Ma seule Étoile est morte, - et mon luth constellé  
Porte le Soleil noir de la Mélancolie. (v. 3-4)<sup>104</sup>*

Nerval écrit ce poème à l'encre rouge après sa crise de folie de 1853, le rouge étant un rappel du sang, de la blessure, de la lampe, de l'aube et du gouffre commun. Il est hanté de la mélancolie tout au long de sa vie, et son intuition lui fait trouver la notion de « Soleil noir », cette métaphore de la mélancolie qui rassemble, comme le souligne Julia Kristeva, les aspects complexes de la tristesse d'une manière exemplaire ; cette image, métamorphosant « les ténèbres en vermeil ou en soleil qui demeure noir certes, mais n'est pas moins soleil, source de clarté éblouissante »<sup>105</sup>, dévoile le raffinement de l'âme mélancolique. Kristeva, psychanalyste, a trouvé cette métaphore si frappante, si profonde, qu'elle l'a empruntée dans sa propre pratique. *Soleil noir* est le titre de son livre sur la dépression et la mélancolie. Je vais revenir au texte de Kristeva plusieurs fois par la suite.

\* \* \*

Baudelaire et Nerval nous ont permis d'établir un rapport entre « La liberté » et la pensée du romantisme. La « *ligne blanche* » du poème de Char est sans doute lourde d'un symbolisme fort, dont son œuvre d'ailleurs offre tant d'exemples. Cependant il semble que la poésie de Char inspire rarement une analyse psychanalyste. En effet, la

<sup>104</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes, tome I*, texte établi, présenté et annoté par Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 3.

<sup>105</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, [1989], Paris, Gallimard, 2006, p. 163.

psychanalyse a largement dû céder devant l'analyse philosophique<sup>106</sup>. La marche victorieuse que Mathieu a évoquée aussi bien que les autres interprétations que j'en ai présentées ne signalent jamais qu'il s'agit d'un poème mélancolique. Certes, les termes de mélancolie, mélancolique n'y apparaissent pas. D'autre part, le cygne de Mallarmé l'a, paradoxalement, déjà annoncée : sa « blanche agonie », nous l'avons vu, peut se lire comme un refus du romantisme, un clin d'œil ironique au « soleil noir » de Nerval. Il n'en reste que l'hymen : le lien/ la rupture où s'enfonce le souvenir flou d'un ancien langage de l'âme. « Le Cygne » est aussi le titre du poème de la mélancolie de Baudelaire. Ainsi le cygne n'est-il pas seulement le « simulacre du simulacre » comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, mais aussi une figure dans laquelle demeure une trace de correspondances, et donc du langage poétique classique.

Dans *La mélancolie au miroir*, Jean Starobinski recherche les origines de cette trace d'une façon pertinente. Sa formation double (il est docteur en médecine et professeur d'Histoire des Idées) semble motiver ses méthodes ; son livre est une lecture de la mélancolie dans trois poèmes de Baudelaire : « L'Héautontimorouménos », « L'Irrémédiable » et finalement « Le Cygne ». Sa lecture de ce dernier poème sera une référence évidente pour mon étude.

Starobinski affirme que le cygne, l'oiseau au cou fléchi qui se regarde dans la surface du lac, mime l'attitude pensive du mélancolique, et l'hypothèse de sa lecture du « Cygne » de Baudelaire est que ce poème « conjugue l'acte de pensée et l'image de la figure penchée »<sup>107</sup>. Ici, il faut souligner qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle pensée : c'est la pensée du poète. Ce rapport entre l'inquiétude et la création géniale n'est point nouveau. Comme Nerval l'a signalé auparavant, et comme le confirme Julia Kristeva : « la bile noire (*melaina kole*) détermine les grands hommes »<sup>108</sup>, et c'est Aristote qui a établi, dans ses *Problemata*, ce que l'on pourrait nommer la mythologie de la mélancolie. Il existe un lien persistant entre la mélancolie et la création géniale qui a coloré

<sup>106</sup> Il faut faire quelque réserves ici : la critique de date récente est moins catégorique. Par exemple Bengt Novén a consacré un chapitre de son étude à l'analyse psychanalyste de Char. Son étude de la « résistance », au sens freudien, de la poésie charienne est très intéressante, mais il n'étudie malheureusement pas « La liberté », et ainsi je vais exclure son analyse de mon étude. Voir Novén, *op. cit.*, pp. 167-219.

<sup>107</sup> Starobinski, *op. cit.*, p. 56.

<sup>108</sup> Kristeva, *op. cit.*, p. 16.

l'iconologie mélancolique jusqu'à nos jours, ce qui correspond, comme le commente Starobinski, à la « double virtualité»<sup>109</sup> du génie :

[C]'est le mélancolique dont l'esprit vole au ciel dans l'extase de l'intuition unitive ; c'est encore une fois le mélancolique qui s'écarte dans la solitude, qui s'abat dans l'immobilité, qui se laisse envahir par la torpeur et l'hébétéude du désespoir.<sup>110</sup>

Chez Nerval, c'est le luth d'Orphée, la métaphore traditionnelle de la poésie lyrique, qui est l'instrument de sublimation du mélancolique. Le luth transforme la perte, l'« *étoile morte* » (v. 3) en vers, mais le génie mélancolique, « le grand homme », n'est pas seulement poète – il est aussi lié à la philosophie. Kristeva souligne la nécessité du langage pour créer du sens dans la vie :

Pour l'être parlant, la vie est une vie qui a du sens : la vie constitue même l'apogée du sens. Aussi perd-il le sens de la vie, la vie se perd sans mal : à sens brisé, vie en danger. Dans ses moments dubitatifs, le dépressif est philosophe et l'on doit à Héraclite, à Socrate, et plus près de nous à Kierkegaard, les pages les plus troublantes sur le sens ou le non-sens de l'Être.<sup>111</sup>

Ainsi le mélancolique est-il poussé à parler ou à écrire pour ne pas perdre la vie. La référence à Héraclite n'est point insignifiante pour cette lecture. On se souvient que Char avait une haute opinion de ce philosophe. Voici un extrait de son essai de « Héraclite d'Éphèse » :

Héraclite est, de tous, celui qui, se refusant à morceler la prodigieuse question, l'a conduite aux gestes, à l'intelligence et aux habitudes de l'homme sans en atténuer le feu, en interrompre la complexité, en compromettre le mystère, en opprimer la jeunesse. Il savait que la vérité est noble et que l'image qui la révèle c'est la tragédie. Il ne se contentait pas de définir la liberté, il la découvrait indéracinable, attisant la convoitise des tyrans, perdant son sang mais accroissant ses forces, au centre même du perpétuel. Sa vue d'aigle solaire, sa sensibilité particulière l'avaient persuadé, une fois pour toutes, que la seule certitude que nous possédions de la réalité du lendemain, c'est le pessimisme, forme accomplie du secret où nous venons rafraîchir, prendre garde et dormir. (OC, 720-721)

Soulignant la pessimiste « vue d'aigle solaire » d'Héraclite dans cet hommage à l'ancien penseur, Char n'infirme guère l'avis de Kristeva. Cependant, c'est une digression ; cela ne suffit pas pour prouver la présence de la bile noire dans son poème. On doit se

<sup>109</sup> Starobinski, *op. cit.*, p. 47.

<sup>110</sup> *Id.*

<sup>111</sup> Kristeva, *op. cit.*, p. 16.

retourner vers le poème, pour le suivre encore une fois où il nous emmène, ou, pour reprendre les métaphores nervaliennes plutôt romantiques, examiner le luth constellé du poème. Je vais faire exactement ça. À l'aide de la lecture starobinskienne du « Cygne » de Baudelaire, nous allons voir que la mélancolie de « La liberté » se manifeste avant tout dans le langage poétique. Mais d'abord, lisons le beau poème de Baudelaire :

### ***Le Cygne***

*À Victor Hugo*

*I*

*Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,*

*A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);*

*Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*

*Là s'étalait jadis une ménagerie;  
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux  
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie  
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,*

*Un cygne qui s'était évadé de sa cage,  
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,  
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.  
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec*

*Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,  
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:  
«Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?»  
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,*

*Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,  
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide  
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!*

## II

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

*Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:  
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
Comme les exilés, ridicule et sublime  
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,*

*Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée  
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!*

*Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique  
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,  
Les cocotiers absents de la superbe Afrique  
Derrière la muraille immense du brouillard;*

*À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et têtent la Douleur comme une bonne louve!  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!*

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!<sup>112</sup>*

Dans son bref mais très intéressant essai, Starobinski traite de la mélancolie comme un topos, un lieu commun, que l'on trouve dans l'ancienne rhétorique. Comme l'affirme Curtius, les topoi, comme les figures rhétoriques telles que la métaphore etc., étaient à l'origine « des expédients destinés à l'élaboration des discours », mais au fur et à mesure, ils ont entré dans le domaine de l'art :

Selon Quintilien [...] ce sont des trésors d'arguments (*argumentorum sedes*) et par conséquent, ils sont destinés à des buts pratiques. Or, [...] les deux espèces de discours les plus importantes [de l'ancienne rhétorique], le discours politique et le discours judiciaire, ont disparu de la scène politique avec le déclin des cités grecques et de la République romaine, qu'ils ont trouvé refuge dans les écoles des rhéteurs, que le panégyrique est

<sup>112</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 198. Ce poème est publié pour la première fois en 1860, et appartient aux versions des *Fleurs du mal* de 1861 et de 1868.





Virgil Solis, *Melancholicus*, XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Reproduite d'après Starobinski, *op. cit.*, p. 69.

devenu une technique pure, utilisable pour n'importe quel objet, et enfin que la poésie elle-même avait subi l'empreinte de la rhétorique. Cela revient à dire que la rhétorique avait perdu son sens primitif et son véritable but. En revanche, elle envahit tous les genres littéraires.<sup>114</sup>

Le sec, le froid, la bile noire et l'influence de Saturne sont des attributs traditionnels de la mélancolie, mais il existe bien d'autres. On peut comprendre le topos de « l'humeur de la bile noire » par le biais de la gravure de Virgil Solis (p. 55). Ce tableau rassemble effectivement tous les attributs classiques de la mélancolie. La femme (la Mère Encolie ?) au regard fixe et la tête en main incarne l'être mélancolique. Elle porte le compas à l'autre main, symbolisant le travail spirituel. Le fleuve à l'arrière-plan, le bloc et le fût de colonne (des ruines ?) représentent la fugacité et la fragmentation. La femme mélancolique, scrute-t-elle ses alentours, ou son regard est-il dirigé vers son for intérieur ? L'intérieur et l'extérieur tendent à fusionner dans cette image de la femme mélancolique.

À peu près tous les signes de la mélancolie sont présents dans « Le Cygne » : les femmes regrettantes des strophes une, dix et onze, les ruines de la strophe trois, « *les exilés* » de la strophe neuf, le « *petit fleuve* » (v. 1), le mot « *mélancolie* » (v. 29), et évidemment le motif principal du poème : l'image d'un cygne qui est « *rongé* », comme une ruine, « *d'un désir sans trêve* » (v. 36) de sa patrie. Le cygne, un oiseau qui vit sur l'eau, ici « *frottant le pavé sec* » (v. 18) connote la sécheresse, et son manque d'humidité renforce l'exil :

*Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec*

*Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,*

*Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :*

« *Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu foudre ?* » (v. 20-23)

L'équivalent spirituel du compas, « *Je pense à ...* » (v. 1, 34, 41, 51) « *Je ne vois qu'en esprit ...* » (v. 9), et aussi la dédicace « *À Victor Hugo* », le renvoi à « *ma mémoire fertile* » et au passé, « *jadis* » (v. 2 et 13), sont les marques de la contemplation. Mais il y a aussi les cieux des soleils noirs ; Starobinski commente le contraste clair/obscur dans les strophes 4 à 7 :

---

<sup>114</sup> Curtius, *op. cit.*, p. 134.



Avant que la blancheur du cygne n'apparaisse en gros plan, le moment matinal oppose lui-même un fond (« les cieux froids et *clairs* », « l'air *silencieux* ») et une figure allégorisée, le « Travail » suivi d'une masse obscure : le « *sombre ouragan* » que pousse « la voirie ». Opposition entre contraires, entre ténèbres et clarté ; opposition dans la simulanéité [...]. Le même contraste pictural du sombre et du clair réapparaîtra, dans la deuxième partie, quand « la négresse amaigrie et phistique » se détachera sur « la muraille immense du brouillard ».<sup>115</sup>

Ainsi que le commente Starobinski, au temps moderne, les termes de mélancolie, mélancolique, aussi bien que les autres attributs dans la gravure « souffraient d'usure »<sup>116</sup>, et doivent dans la littérature depuis le romantisme se lire comme des clichés vides. Or, le mythe du génie mélancolique est devenu assez ridicule. Parmi bien d'autres, Flaubert définit la mélancolie avec son élégance satirique habituelle dans l'appendice de *Bouvard et Pécuchet* : « MÉLANCOLIE. Signe de distinction du cœur et d'élévation de l'esprit. »<sup>117</sup> Lorsque Baudelaire écrit un poème qui met en scène tous les éléments du topos mélancolique – la perte, la séparation, le regret, la nostalgie – sans s'adonner au kitsch mais tout au contraire fait « un tableau de surprenante nouveauté »<sup>118</sup>, c'est, selon Starobinski, grâce aux « déplacements [...] d'abord dans l'ordre lexical »<sup>119</sup>. Ces déplacements sont les niveaux d'allégorisation du poème qui reflètent l'âme mélancolique. Quoique cliché, la mélancolie pour Baudelaire n'a pas perdu sa force inspiratrice :

[Baudelaire] ressaisira [...] le sens d'une attitude trop souvent imitée pour n'être devenue objet de moquerie, mais liée à des valeurs affectives trop fondamentales pour n'avoir pas été, d'âge en âge, reformulées dans leur vérité par les artistes et poètes.<sup>120</sup>

Il faut remarquer les termes de *reformuler* et *ressaisir*, également la notion de *vérité*. Le projet de Starobinski est de mettre en évidence que c'est le langage poétique qui peut transformer le topos stable en flux, qui peut le faire renaître, qui a le potentiel de le renouveler. Le topos, à son tour, nous permet de lire le poème de Baudelaire, et aussi,

<sup>115</sup> Starobinski, *op. cit.*, p. 68.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>117</sup> Gustave Flaubert, *Œuvres complètes, t. II*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1017. Il faut d'ailleurs souligner que c'est l'étude de Kjersti Bale, *Om melankoli*, Oslo, Pax, 2001, qui m'a fait voir ce rapport.

<sup>118</sup> Starobinski, *op. cit.*, p. 52.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 52.

nous allons le voir, le poème de Char, comme des produits historiques. Curtius écrit : « pour tous les *topoi* poétiques, le style de leur présentation est nettement marqué par l'histoire »<sup>121</sup> : à l'aide du topos, la littérature devient une source de connaissance.

\* \* \*

Tel qu'entre les poèmes de Mallarmé et de Char, tisser un lien entre le poème de Baudelaire et « La liberté » semblerait assez forcé sans l'image du cygne. Une lecture approfondie de ces poèmes va révéler que la thématique des poèmes chevauchent.

« Le Cygne » est un poème narratif, où l'extérieur, le monde matériel, est un reflet de l'âme du je poétique. Cette confusion entre le sujet et l'objet vu signale un état fondamentalement narcissiste ; les personnages du poème sont représentés dans l'image du je. Il faut préciser que « Le Cygne » est un des « Tableaux parisiens » ; le « *vieux Paris* » (v. 7) et « *le nouveau Carrousel* » (v. 6) du poème réfèrent à Paris avant et après Haussmann, qui démolit les passages pour les remplacer par les grands axes des Champs Elysées et du Boulevard Haussmann. Flânant dans les nouvelles rues de Paris, le je poétique est frappé de mépris et dégoût, ce qui féconde sa « *mémoire fertile* » (v. 5), la poussant d'évoquer Andromaque ôtée de Troie, le cygne « *évadé de sa cage* » (v. 17), « *la negresse [...] cherchant [...] les cocotiers absents de la superbe Afrique* » (v. 41-43), les « *maigres orphelins* » (v. 48) et aussi « *quiconque a perdu ce qui ne se retrouve/ Jamais ! Jamais !* » (v. 45-46). Tous ces infortunés sont éloignés de leur origine, que ce soit leur voisinage jadis si connu, leur patrie, ou leurs parents ; ce poème thématise ainsi l'exil, dans le sens concret et abstrait du mot.

La présence du topos mélancolique dans le poème de Char est moins évidente que dans le poème de Baudelaire, mais l'on retrouve un voyant équivalent du flaneur baudelairien dans « La liberté ». Les cinq premiers et les trois derniers vers de ce poème sont des phrases narratives. La ville manque, mais au cours du poème ces vers découvrent une terre qui est évidemment changée. Il n'est guère nécessaire de rappeler que l'on ne lit jamais « je vois... », ni « je pense à... » ou « je me souviens de... » dans « La liberté ». Nous avons vu que le ciel des premiers vers du poème pourrait être l'âme allégorisée, et

---

<sup>121</sup> Curtius, *op. cit.*, p. 153.

cette pensée est renforcée dans les vers 8 à 9, où le je apparaît pour la première fois pour avouer quelque intervention sur la narration :

*Son verbe ne fut pas un aveugle béliet mais la toile  
où s'inscrivit mon souffle. (v. 8-9)*

Le chapitre précédent traite de ce souffle, qui est en effet l'ombre du je poétique. Cette métonymie implique néanmoins un sujet actif, qui n'enregistre pas seulement les choses vues, mais qui les manipule ; le je narcissiste du « Cygne » démontre que le regard du sujet est toujours un regard sélecteur. Par ailleurs, ces vers évoquent l'ode d'Horace ; le souffle devient le vent qui navigue la petite barque du poème, tandis que le cygne qui va arriver dans le vers suivant symbolise Phébus. Les images du paysage et les incidents que ce poème évoque, doivent ainsi se lire comme des observations subjectives. Reproduites au passé comme des objets de contemplation, elles font songer aux souvenirs baudelairiens.

Selon Starobinski, les objets contemplés dans « Le Cygne » ont pour fonction d'allégoriser la mélancolie du je poétique, et leur détresse, leurs sentiments de perte, d'éloignement et de méconnaissance, sont effectivement propres du je poétique :

Le surgissement de la pensée et du groupe complexe des images remémorées s'est produit avec soudaineté dans l'esprit du promeneur, lors de la traversée d'une place de la ville nouvelle. Le lieu, l'instant présent, suscitent brusquement tout un étagement de sites et de moments antérieurs, toute une durée révolue, marquée par la destruction, le deuil, la perte : cet espace antécédent n'a pour soutien et pour garant que la mémoire du poète. C'est de lui seul que procède la chaîne des analogies qui lie les figures : celles-ci sont les « chers souvenirs » dont il reste habité à tout jamais.<sup>122</sup>

Les « *chers souvenirs* » (v. 32) deviennent vers, ainsi le narcissisme du mélancolique reflète le narcissisme de la poésie. Ces associations, la « reconnaissance fraternelle »<sup>123</sup> du je poétique – « Je pense à... », « je me souviens de... » , tous les efforts du sujet de contempler sa mélancolie – sont des déplacements de la pensée identiques au procès d'allégorisation.

<sup>122</sup> Starobinski, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 52.

L'allégorie est un moyen de structurer la fragmentation, « *le bric-à-brac confus* » (v. 12) de l'esprit mélancolique. « La scène qui se *construira* grâce à l'insistante répétition du 'Je vois' ressaisira dans un sens (fût-il négatif : l'exil) tous les éléments offerts par le hasard et le chaos »<sup>124</sup> affirme Starobinski, et la structure est dans ce cas-ci celle de « décomposition »<sup>125</sup>. Le besoin de structurer le chaos quoique l'on se perd encore dans la confusion, est identique à la théorie kristevienne de la nécessité mélancolique *d'écrire* son deuil. L'allégorie devient un moyen de créer du sens. On ne se trompe guère en considérant la structure de l'allégorie comme un effet de miroir.

Une relecture du poème de Char révèle qu'il est plein de reflets de la mélancolie baudelairienne. Dans la structure interne du poème, on peut facilement apercevoir l'effet de miroir dans la répétition du premier vers, « *elle est venue par cette ligne blanche* », dans les derniers vers du poème, mais effectivement il y a plusieurs déplacements. Mais pour que ces déplacements soient mélancoliques, le topos mélancolique exige une perte. Dans « La liberté », qu'est-ce qui est perdu ?

Le titre de « La liberté » pourrait donner une réponse à cette question. Derrière ce nom singulier se cache une immense histoire. Veyne, Maulpoix, Mathieu ont déjà montré que l'association la plus actuelle doit être la libération de la Guerre. Il faut souligner ici que le contexte historique du Paris reconstruit dans « Le Cygne », telle que la présence de la Guerre dans le poème de Char, peuvent difficilement être rejetés dans une lecture approfondie des poèmes. D'autre part, à cause du miroir subjectif dans le poème qui reflète le je narcissique, Starobinski nous met en garde contre la tentation d'attacher *trop* d'importance au contexte historique :

Le constat mélancolique « Paris change », comme toute l'expérience mélancolique, est escorté en sous-œuvre pas une accusation. C'est l'ombre portée que bien des lecteurs récents ont vu s'accroître sous leurs yeux. Les destructions et reconstructions de l'urbanisme du milieu du siècle, avec leur mélange de monumentalité et de fonction répressive, sont-elles l'une des causes du *spleen* et du sentiment d'exil ? ou sont-elles évoquées parce que le sentiment mélancolique n'a de cesse qu'il ne trouve un objet auquel appliquer son travail, fixant le sens de la perte sur toute image qui accepte de lui renvoyer la justification de son propre deuil ? les deux hypothèses sont également valables ; il faut se garder de trancher en faveur de l'une ou de l'autre...<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>125</sup> *Id.*

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

Il semble que Starobinski partage la notion de « code culturel »<sup>127</sup> dont écrit Novén à propos de la référence concrète chez Char. On pourrait alors se permettre d'établir une analogie entre la seconde Guerre Mondiale et le nouveau Paris. C'est un paysage créé, déformé et abîmé par l'Homme qui y est évoqué ; le contexte socio-politique des poèmes représentent un monde extérieur changé. Le *passé* constitue ainsi l'objet perdu dans les deux poèmes. Le trauma de la guerre, et puis le trauma de la libération, laissent le sujet dans un monde de ruines, comme la modernisation de la ville symbolise pour le je baudelairien la pire de toutes choses. Il faut souligner que la libération comme la modernisation urbaine sont normalement des incidents positifs et bienvenus. Dans ces poèmes, ils représentent la dégradation. Cela démontre le paradoxe de la pensée du *progrès* qui a dominé notre société occidentale depuis le siècle de lumières ; le progrès est un bien, mais d'autre part, le sujet peut se sentir en retard. On s'approche ainsi de l'aspect critique de la poésie baudelairienne et celui de « La liberté ». Le pré-texte des poèmes de Baudelaire et de Char est l'aliénation du sujet dans un monde périssable ; les nouveaux paysages étranges confinent les je de Baudelaire et de Char dans un état d'exil. D'autre part, cet aspect socio-politique ne doit pas éclipser la recherche du langage poétique de ces poèmes. Comme Curtius l'a montré, l'exil mélancolique peut illustrer l'évolution de la *plainte* de l'époque de Baudelaire jusqu'à l'époque charienne.

Starobinski affirme que l'allégorie « se manifeste d'une double manière »<sup>128</sup> dans « Le Cygne ». La première, c'est l'allégorie traditionnelle : le déplacement de sens que l'on trouve dans le langage figuratif, « la possibilité d'attribuer un sens 'spirituel' à une scène de la vie ordinaire »<sup>129</sup>. La deuxième variante d'allégorie est plus abstraite, et apparaît dans les vers. Le D majuscule dans « *Douleur* », ou la ponctuation, par exemple le point d'exclamation qui marque la plainte, illustrent cette variante d'allégorisation. Le son et le rythme sont aussi allégorisants. Les orphelins qui « *tètent la Douleur comme une bonne louve !* » (v. 47), illustrent ces deux types d'allégorie dans la même image. L'assonance inversée de *louve* et *Douleur*, et le D majuscule de ce dernier, deviennent une double allégorie de la force créatrice de la mélancolie.

<sup>127</sup> Voir citation de Novén, p. 13.

<sup>128</sup> Starobinski, *op. cit.*, p. 73.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.

Il s'agit dans les deux cas de l'allégorisation d'un dédoublement de sens : « trop plein ou défaut »<sup>130</sup>. Une allégorie trop pleine montre la « surabondance » de sens, ce qui « révèle [...] les innombrables formes sensibles dans lesquelles chaque entité idéale peut s'incarner »<sup>131</sup>. Dans le dernier cas, l'allégorie est une récompense :

[L]orsque nous devenons aveugles au monde tel qu'il est, nous nous complaisons à inventer un théâtre d'ombres, qui serait la projection des idées sur terre, et qui masquerait la vacuité du monde.<sup>132</sup>

Ce « théâtre d'ombres » est sans doute l'aspect principal de l'écriture mélancolique : c'est la tentation de créer du sens.

Char ressaisit les variantes d'allégorisation baudelairiennes. La notion de la liberté, avec toutes ses implications ambiguës, pourrait en effet résumer le poème de Baudelaire. Les personnages quasi libres – le cygne libéré de sa cage, les orphelins abandonnés à leur sort, ainsi que le flaneur poète – sont comparés aux prisonniers : à Andromaque, et à la négresse. Cela dévoile des aspects importants de la liberté, des aspects souvent infirmés dans la culture occidentale moderne. Pour le mélancolique, l'esclavage du temps passé, du *connu*, représente l'esprit tranquille. Le passé est ainsi la vraie patrie de la bile noire. Le poème de Baudelaire sert comme avant-texte du poème de Char : une patrie. Si « Le Cygne » est résumé dans le titre de « La liberté », le pronom « elle » du premier vers indiquerait une ouverture *in medias res* :

*Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout  
aussi bien signifier l'issue de l'aube que le bougeoir du  
crépuscule. (v. 1-3)*

Dans ce cas, le pronom singulier devient allégorie, car « elle » est Andromaque, le cygne, la négresse, les orphelins, aussi bien que le je lui-même. « Elle » est tous les enfants de Saturne qui « *tètent la Douleur* » de la métamorphose allégorique. On a finalement trouvé une réponse à la question de l'identité de l'objet du poème. « Elle », ce pronom énigmatique, renvoie au cygne, qui à son tour est un reflet de la pensée. Les signes de la contemplation, « Je pense à... etc. » sont superflus : le cygne en est signe suffisant. En

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>132</sup> *Id.*

outre, le pronom à la troisième personne du singulier implique clairement un objet vers lequel se tourne la pensée d'un sujet. Dans la première partie de ce chapitre, nous avons étudié le jeu entre le jour et la nuit de ces vers. La démarcation de la ligne blanche fait songer à l'intervalle qui sépare le passé du présent, aussi bien que la distinction entre l'objet vu et le sujet. L'ambiguïté de la ligne blanche mime ainsi le désordre du je baudelairien, une trouble qui est dans son essence une confusion profondément mélancolique.

Revenons au « Cygne », où l'on trouve des effets de miroir à travers le poème. À la première strophe, Andromaque se reflète dans la rivière, le Simoïs, et puis, au cours du poème, elle est reflétée dans le cygne, dans la négresse et aussi, ou avant tout, dans la pensée du je poétique. Comme l'affirme Starobinski, l'effet de miroir structure tout le poème ; la deuxième moitié est une réflexion inverse de la première partie :

Le mot *miroir*, qui apparaît au deuxième vers, prend toute sa valeur quand on considère la division du poème en deux parties. Cette bipartition [...] réalise un effet de miroir. Dans la première partie, une première apparition du mot *jadis* marque temporellement l'image d'Andromaque penchée sur le « petit fleuve » ; le même adverbe reparaît ensuite pour marquer le souvenir de la ménagerie dont, un matin, le cygne s'était évadé. Dans la seconde partie, où la parole est reprise dans la situation du présent, le double *jadis* est évoque en ordre inverse, ce qui réalise une structure spéculaire, commutative.<sup>133</sup>

La première strophe de la deuxième partie constitue le « lieu central » du poème, dont la rime *mélancolie/allégorie* (v. 29 et 31) symbolise le sommet. Cette rime est aussi un reflet, ce qui illustre l'aspect de dégradation de l'allégorisation.

Le plus évident exemple de dégradation est l'image d'Andromaque, qui dans la première strophe se reflète dans le Simoïs, rivière de sa patrie Troie. « *Andromaque des bras d'un grand époux tombée* » (v. 37), exilée, « profanée » comme la décrit Starobinski, elle n'est qu'un reflet de sa splendeur antérieure. Starobinski précise que la « dégradation n'est pas seulement, au sens étymologique du terme, la réduction au *trivial*, mais encore et surtout le tarissement, l'assèchement »<sup>134</sup>. Il affirme que la libération du cygne de sa cage est une encore « plus grave séparation », la dégradation « d'une captivité accidentelle à un exil essentiel – à un manque et à un sevrage absolus »<sup>135</sup>. Les

<sup>133</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 70.

vers 20 à 23 soulignent la sécheresse de l'exil : les marques d'une « soif, une privation, déjà métaphoriques » qui sont invertis (et ainsi dégradées encore une fois) dans la seconde partie par « l'accentuation ironique, dans l'amère satisfaction qui consiste à têter 'la Douleur' ou à s'abreuver 'de pleurs' »<sup>136</sup>.

Dans ce poème, on assiste au voyage de la pensée d'allégorie en allégorie, qui selon Starobinski, « se meut » entre chaque déplacement. Insistons un moment sur les métaphores sexuelles de fécondation ou insémination du vers cinq. C'est un deuil doux que sent le je poétique, une douleur inspiratrice : le rapport antithétique entre la fécondation et les regrets de l'exil reprend ainsi le mythe du génie mélancolique. Il faut prendre en compte l'aspect de dégradation du procès d'allégorisation. L'allégorie transforme la douleur en vers, mais selon l'analyse starobinskienne, elle ne guérit pas l'être mélancolique, mais en fait l'inverse : l'allégorie assure que l'être s'enfonce plus profondément dans la mélancolie, ce qui à son tour engendre encore plus de force créatrice, encore plus d'allégories.

Les vers 4 et 5 de Char évoquent un champ de bataille vide qui correspond à la rue dans le nouveau Paris baudelairien :

*Elle passa les grèves machinales ; elle passa les cimes  
éventrées. (v. 4-5)*

Il faut commenter l'effet de miroir produit par la répétition dans ces vers. « *Les grèves machinales* » fait écho au « *Travail* » (v. 15) de Baudelaire. Les effets de la révolution industrielle symbolisent dans cette allégorie le progrès. D'autre part, « *les cimes éventrées* » sont la dégradation – l'aridité – du même progrès ; elles sont des allégories de la technologie abusée. Comparons ces vers-ci à la strophe suivante du « Cygne » :

*Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
n'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux fauborgs, tout pour moi devient allégorie  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. (v. 29-32)*

Le regard du je poétique de « La liberté » tend à être encore plus découragé que celui du « Cygne ». Les exclamations de la plainte baudelairienne sont remplacées dans le poème

---

<sup>136</sup> *Id.*



de Char par la ponctuation plus passive du point-virgule, qui est suivi d'une répétition et finalement d'une point finale. La base de ces vers ; « *elle passa ; elle passa.* » ; est effectivement un écho de « *mes chers souvenirs [...] plus lourds que des rocs.* » (v. 32), qui à son tour reprend la double manière de l'allégorie baudelairienne. La monotonie des vers chariens incarne la lourdeur des « *chers souvenirs* ». Il semble que le je charien sait que la ponctuation vive qui a donné aux vers baudelairiens tant de rythme et de pathos, ne serait que des clichés vides, voire ridicules, dans le contexte de son poème. Cela indique un déplacement du langage mélancolique ; la force expressive de l'énoncé mélancolique est dans « La liberté » dégradée et desséchée. Dans ce poème, la plainte extravertie est devenue introvertie.

Le chapitre précédent traite des coupes de ligne de « La liberté ». Dans un contexte baudelairien le bouleversement sémantique entre les vers 4 et 5, les *cimes/éventrées*, produit un effet identique au présent du verbe *changer* dans vers 29 du « Cygne ». Au cours de ces vers, le souvenir évoque un paysage qui change devant les yeux du mélancolique. Ces vers mettent en scène la destruction, et les « *grèves machinales* » et les « *cimes éventrées* » deviennent allégories d'un paysage étrange. Le « constat mélancolique » que Starobinski nomme l'exclamation baudelairienne « *Paris change !* », s'approprie chez Char la force non pas du pathos de l'accusation, mais de la passivité, voire l'apathie, du regard, et à l'insistance du chant du *pas* : la lecture rhétorique de Mathieu, qui suit le *pas* du poème, montre comment le regard allégorisant se meut, comme chez Baudelaire, de souvenir en souvenir, de transformation en transformation. Le point final qui sépare chaque phrase implique que l'allégorie se tait avant de continuer. Le point annonce ainsi le déplacement suivant, mais aussi la fin de l'allégorie courante. Cela indique que l'on se rapproche des limites du langage, une idée que les vers suivants vont confirmer :

*Prenaient fin la renonciation à visage de lâche, la  
sainteté du mensonge, l'alcool du bourreau. (v. 6-7)*

Nous avons vu que les vers 1 à 5 indiquent que « La liberté » est un poème narratif. Le passé de ces vers est comparable au « *jadis* » baudelairien, ce qui implique la perte, la nostalgie et l'exil. La marche du /p/ montre la transformation du pas au cœur du poème :

l'assonance rythmique de *par* (v. 1), *passa*, *passa* (v.4), en suite *pas* (v. 8), *pas* (v. 10) et *par* (v. 11) est rompue au plein milieu par le son arrêtant de *prenaient*. La structure de cette marche, d'un reflet inverse autour du point central du son *pr*, fait écho à la structure du « Cygne ». Nous allons voir que la marche charienne est un reflet allégorique inverse par rapport à la structure du poème de Baudelaire.

Il convient ici de dire quelques mots sur l'aspect temporel du poème de Char. Le poème est écrit en passé simple et passé composé, ce qui indique que les actions et les événements du poème sont complètement terminés dans le passé. Il y a une exception, l'imparfait du sixième vers : *Elle est venue, Elle passa, Prenaient fin, Son verbe ne fut pas, la toile où s'inscrivit, Elle est venue*. L'alternance du passé simple à l'imparfait au plein milieu du poème est remarquable, surtout parce que *prendre (fin)* est un verbe perfectif. Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'imparfait dans ce vers est stylistique : l'imparfait pittoresque. Le changement de temps aussi bien que la suspension de la marche du poème, mettent en relief le verbe, et telle que la rime *mélancolie/allégorie* (v. 29 et 31) dans le poème de Baudelaire, l'imparfait pittoresque devient « le lieu central » du poème. Les vers 6 et 7 sont des métaphores du triomphe de la Résistance, ainsi des métaphores du changement. L'imparfait semble annoncer un *adieu* éternel aux maux de l'homme. Jean Roudaut affirme que l'imparfait dans l'œuvre charienne est une manifestation de nostalgie. Roudaut s'attarde sur l'enfance du poète et le mariage infortuné de ses parents :

Que René Char ait ressenti, poétiquement, le regret de l'enfance, cela est évident à suivre certaines traces d'imparfaits dans son œuvre, se glissant dans la haute voix solaire comme les brumes de rivière au matin. [...] Il y a à l'origine un lieu perdu, et, se confondant avec son image, un être perdu. [...] La fidélité à la mémoire du père, et le souvenir d'un paradis de l'enfance, qui fut perdu, ne produisent pas de fleurs poétiques, mais exigent une action. La morale de la vie quotidienne est celle même de la poésie.<sup>137</sup>

On peut ignorer les conflits familiaux pour se concentrer sur le lien entre la nostalgie et l'action. La nostalgie chez Char est, selon Roudaut, transformée ; elle apparaît dans son œuvre non pas comme des déplacements métaphoriques, comme chez Baudelaire (les « fleurs poétiques », une ancienne métaphore de la métaphore, renvoient sans doute au langage poétique *classique*, au sens barthésien du mot) mais comme action. Mais quelle

<sup>137</sup> Jean Roudaut, « Les territoires de René Char », introduction in : René Char, OC, pp. XIV-XV.

action ? Nous avons vu dans le chapitre précédent que le paradoxe implicite à cette formulation – toujours *prenaient fin* – rassemble le passé et le futur. L'imparfait ne souligne pas ici une action en train de se terminer, mais une action continue. Ces vers semblent pour toujours terminer la lâcheté de l'homme et l'enivrement du pouvoir, que ce soit pouvoir religieux ou pouvoir d'État. Malheureusement, cela est une utopie. Marx nous a montré comment une idéologie ne peut pas faire cesser une autre – elle peut seulement déplacer le mensonge. En effet, ces vers pleurent la perte de l'idéologie du mot poétique. Dans l'aperçu de la réception charienne, nous avons vu que la Résistance est souvent interprétée comme une métaphore du lien entre le verbe et l'action. Ce qui est perdu dans ce poème est la *foi* en ce qu'il existe un tel lien, et il n'est pas sans dégoût que le je poétique avoue la naïveté de ses anciennes convictions. L'imparfait annonce la péripétie du poème, qui conduit à une crise mélancolique.

L'imparfait charien peut ainsi se lire comme une transformation du regret du paradis perdu en langage, une transformation qui est identique à l'allégorie baudelairienne. Par ailleurs, l'imparfait du verbe correspond au caractère de « *Son verbe* » des vers suivants :

*Son verbe ne fut pas un aveugle béliet mais la toile  
où s'inscrivit mon souffle.*(v. 8-9)

Non pas un aveugle béliet, le verbe, l'action du personnage principal, est la toile où s'inscrit le souffle du je poétique, ce qui implique un mouvement plus léger et moins offensif. Ces vers semblent être un commentaire subtil à la rhétorique militaire. Le pouvoir du mot est déstabilisé par la confusion mélancolique. Ainsi l'idéologie du verbe, cette pensée d'un lien entre le verbe et l'action, peut-elle se lire comme une allégorisation du passé, de la patrie du poète de la Résistance.

Le souffle du je poétique contribue au dédoublement du sens des vers 8 à 9. Car « *Son verbe* », le son du verbe, est aussi un rappel du cor de Baudelaire :

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!* (v. 49-52)

Starobinski commente que les souvenirs « *plus lourds que des rocs* » (v. 32) ont ici subi une transformation. Le Souvenir, allégorisé par le S majuscule, atteint grâce au son du cor une nouvelle légèreté. L'allégorie du souvenir est devenue musique :

Voici le souvenir non plus pétrifié, mais doué d'une vie musicalisée. Et voici que succède à l'oppression (« une image m'opprime ») la plénitude du souffle. Sans doute n'avons-nous pas quitté l'empire de la mélancolie, mais la pesanteur néfaste a été supplantée par la fluidité sonore, comme si, dans la coulée du souffle et du son, les breuvages de vie reparaissent. Le *cor* n'est pas seulement présent pour rimer avec l'*encor* final. Si nous écoutons le jeu du son et du sens des mots, si nous observons la séquence des lettres, comment ne pas constater que les lettres formant le *cor* sont le palindrome de *roc*, en s'inversant, ce qui pesait si terriblement ? Et comment ne pas s'aviser que le *plein* du souffle vient après l'évocation du « tombeau *vide* » ? Nous atteignons ainsi la région de la mélancolie musicienne, où le chagrin n'est plus mortel, où le deuil n'est plus lié au mutisme, où la jouissance, peut-être de façon perverse, vient se mêler à la douleur, comme déjà l'annonçait l'« extase » d'Andromaque.<sup>138</sup>

Dans la transformation du roc en cor, l'on trouve la deuxième allégorie : la sonorité musicale, que l'on peut égaler à l'imparfait charienne. Le *son* du souvenir, et le son du vers, sont selon Starobinski des allégories de la mélancolie qui *persiste*. Le poème culmine dans une extase rythmique que l'on peut lire comme une extase triomphante, mais Starobinski la lie à la dégradation ; cette strophe est le reflet de la douleur majestueuse d'Andromaque dans la première strophe. Le triomphe est ainsi celui de l'échec.

L'imparfait nostalgique dans le vers 6 marque un retour au temps présent, ce qui est comparable à l'effort de contemplation chez Baudelaire, effectivement un rappel éternel de l'état de perte. Pour ne pas rester dans la fragmentation, le récit mélancolique continue sa série d'allégories, mais après l'ultime déplacement du verbe à *son*, le mélancolique, ne savant pas où aller, cherche à retrouver le pas de la première moitié du poème :

*D'un pas à ne se mal guider que derrière l'absence,  
elle est venue, cygne sur la blessure, par cette ligne  
blanche.* (v. 10-12)

Le pas du vers 10 fait un contraste saisissant avec le pas rythmique du vers 4 : « *elle passa, elle passa* ». Comme le muet « !... » au milieu du dernier vers du « Cygne », le pas

<sup>138</sup> Starobinski, *op. cit.*, p. 78.

du vers 10 évite tout juste de succomber au mutisme qui annonce la perte de vie du mélancolique pathologique.

Le « !... » (v. 52) indique certes un retour au mutisme mélancolique, mais il faut souligner que ce mutisme est seulement *visible* ; cela est une mélancolie graphique qui n'interrompt pas la métrique. L'alternance entre le mutisme et la plainte expressive dans ce vers renforce la confusion du je poétique, et la structure de décomposition du poème. La fin, « *Je pense [...] aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!* » (v. 51-52), n'est point une fin traditionnelle qui *conclut* le poème. Starobinski souligne la fin ouverte du dernier vers et la compare à la ruine dans l'iconographie classique de la mélancolie :

Le suspens final peut s'interpréter comme une fracture, faisant du poème un objet analogue aux colonnes brisées qui, dans mainte allégorie classique de la Mélancolie, jonchent les alentours du personnage pensif.<sup>139</sup>

« Joncher » ; ce verbe évoque immédiatement la dissémination derridienne. Le poème de Baudelaire jonche ses alentours de fragments mélancoliques, fragments que ses successeurs, à leur tour, peuvent ressaisir et reformuler. Car le « suspens irritant »<sup>140</sup> des allégories finales implique aussi une incitation à continuer les déplacements du procès d'allégorisation. La fin confuse du « Cygne » est une fin *et* un commencement, ce qui anticipe sur le mouvement spiral de « La liberté ». Répétons les derniers vers encore une fois pour mieux voir comment ils se rapportent à la fin baudelairienne :

*Elle est venue, cygne sur la blessure, par cette ligne  
blanche.* (v. 11-12)

*Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !* (v. 51-52)

On se souvient de l'effet de la dissémination entre le « milieu, pur, de fiction » mallarméen et le vers 11 de « La liberté ». Or, le vers rompu de ce dernier permet encore une permutation, cette fois-ci entre la « fracture » baudelairienne et la blessure du cygne.

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 75.

On trouve ici un passage (il est bien tentant d'y ajouter une *ligne, fleuve, rivière*, ou un *miroir*) qui transporte du poème de Baudelaire au poème de Char la pensée de la mélancolie comme force artistique. Au cours de « La liberté », la ponctuation muette qui rompt le vers de Baudelaire – « !... » – a ressuscité comme langage figuré : « *cygne sur la blessure* ».

La deuxième variante de l'allégorie baudelairienne, le *son* mélancolique ou la mélancolie graphique, est dans « La liberté » devenue la première variante ; dans encore un mouvement pervers, la plainte introvertie est redevenue extravertie. Le faux pas de la syntaxe problématique du vers 10 est déplacé encore une fois dans le vers suivant : il redevient mot, cette fois un cygne. La liberté reconquise du cygne captif, que Baudelaire égale à l'exil mélancolique, subit dans le poème une série d'allégorisations, pour renaître encore une fois comme... allégorie. Et puis le cycle recommence. La fin ouverte et l'ouverture *in medias res* indiquent que « La liberté » est inachevée ; le poème est une fracture, une ruine. Tel que « Le Cygne », ce poème raconte le mythe du déplacement mélancolique et la genèse de la création artistique. La dernière allégorie, laissant ouvert le cercle, ne symbolise pas la maîtrise de l'œuvre d'art ou bien la maîtrise de la mélancolie, mais leur prolongement. Les textes de Char, Baudelaire, Nerval, Aristote, Héraclite, le montrent : la mélancolie ne doit pas être surmontée. Sa force double, son Soleil noir, c'est le déplacement, sans laquelle la création est impossible. Ainsi le poème de Char reprend-il les stéréotypes du génie mélancolique, mais les jeux du miroir se reflètent ici dans l'époque contemporaine de Char.

\* \* \*

Selon cette lecture baudelairienne de Char, il s'agit de « 's'exprimer' selon des règles plus belles », dont parle Barthes avec tant de répugnance mal cachée. Dans une « prose ornamentée » les énigmes de l'âme du poète mélancolique se cachent. D'autre part, la beauté des vers manque du poème de Char ; le rythme dur et lent du pas des consonants /l-b/ indique que les « trésors d'arguments » quintiliens<sup>141</sup> sont plutôt des cailloux de

---

<sup>141</sup> Voir citation de Curtius, p. 54.

l'*elecutio*. Starobinski a déjà indiqué que le poème de Baudelaire absorbe l'histoire du langage poétique :

Il n'est pas indifférent de constater que le temps et les lieux superposés dans leurs successives réfractions (Troie, Buthrote, le vieux Louvre, le quartier en démolition, le nouveau Carrousel) correspondent à des âges de la poésie : Homère, Euripide, Virgile, Racine, le romantisme, l'invention moderne.<sup>142</sup>

La question qui s'impose au cours de cette lecture du poème de Char, doit être celle-ci : quelle connaissance le topos mélancolique du langage poétique de Char nous offre-t-il ? Nous avons vu comment les âges de la poésie sont implicites au poème de Baudelaire, et aussi, grâce aux déplacements, ou ce que l'on pourrait nommer plus généralement l'intertextualité de ce poème, au poème de Char. Certes, ce poème flotte sur la surface d'un vaste subconscient poétique. Le poème de Char avoue les conventions plus ou moins cachées sur lesquelles il se base, et révèle aussi un profond deuil personnel de la perte qu'implique ce dévoilement. Dans la dernière partie de cette lecture, je vais rechercher comment le sentiment poétique charien se rapporte à la littérature contemporaine.

\* \* \*

Starobinski ne consacre qu'un seul passage à la musicalité ou plutôt à la sonorité de la mélancolie, et dans son étude sur Baudelaire et la mélancolie, Margery Vibe Skagen commente que Starobinski semble se soustraire ici au problème de l'extase :

[Starobinski] laisse comprendre qu'il considère l'*ennui*, le *spleen*, et la *mélancolie* baudelairiens comme « synonymes » ou « équivalents » [...] Cette conception de la mélancolie, qui traduit une orientation médicale, est pertinente dans l'étude des poèmes « L'Héautontimorouménos » et « L'Irrémédiable », mais elle semble buter contre le caractère sonore et triomphant de la *plainte* dans la dernière partie du « Cygne ». Au moment où la mélancolie devient euphorique, Starobinski demande si cette jouissance qui vient se mêler à la douleur n'est pas perverse. On dirait que l'extase dans la mélancolie est moins acceptable chez le poète de la modernité que chez les artistes du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles.<sup>143</sup>

<sup>142</sup> Starobinski, *op. cit.*, p. 58.

<sup>143</sup> Margery Vibe Skagen, *Mélancolie et goût de l'infini. Essai sur la mélancolie poétique dans les écrits de Charles Baudelaire*, thèse doctorale, Université de Bergen, 2000, pp. 18-19. Il faut souligner que Vibe

Son étude très intéressante est une recherche renouvelante de l'extase mélancolique chez Baudelaire, une thématique depuis longtemps démodée. Implicitement, Vibe Skagen lit l'extase comme un orgasme triomphant qui marque la grande finale du poème. Elle semble ignorer que l'extase perverse évoquée par Starobinski est la preuve de ce que cette extase mélancolique annonce le langage poétique du futur, et elle perd ainsi de vue l'aspect progressif du poème. Cela démontre clairement le pouvoir de la lecture ; il convient de se demander si c'est le masochisme du mélancolique ou le sadisme de Starobinski qui vraiment empêche le dépassement de la mélancolie dans le poème de Baudelaire. Également pour « La liberté » : dans cette étude, je lis l'allégorie du cygne comme une fin ouverte. D'autre part, l'on peut aussi bien l'interpréter comme une allégorie orgasmique qui achève le poème. Julia Kristeva corroborerait sans doute ce dernier mode de lecture. La poésie de Char n'a pas été soumise à son étude, mais sa lecture d'« El desdichado » peut exemplifier sa théorie. Ayant une autre interprétation du poème que celle que j'ai présentée auparavant, Kristeva souligne que le poème de Nerval est avant tout un surpassement de la mélancolie pathologique. Sans aller dans les détails, cet extrait de son analyse représente son point de vue :

La création d'une prosodie et d'une polyphonie indécidables des symboles autour du « point noir » ou du « soleil noir » de la mélancolie est [...] l'antidote de la dépression, un salut provisoire.<sup>144</sup>

La « polyphonie indécidable » autour du soleil noir évoque la constellation de Ronsard, mais ces astres ne sont pas les guides de la poésie ; ils sont la cure de la pathologie. Kristeva attribue ainsi un aspect fort thérapeutique à la poésie. Nerval n'est pas son seul objet d'étude ; dans la littérature après la Seconde Guerre, Kristeva trouve un nouvel art mélancolique. L'art mélancolique, elle l'admet, est toujours narcissiste, mais cet art est *trop* narcissiste, et ainsi très dangereux :

[L]a littérature s'interiorise et se retire du monde dans le sillage de la crise de la pensée. Invertie dans son propre formalisme et plus lucide en cela que l'engagement enthousiaste et l'érotique libertairement adolescente des existentialistes, la littérature moderne après-guerre s'engage cependant dans une voie ardue. Sa quête de l'invisible, peut-être

---

Skagen s'exprime ici à l'appui du point de vue de Julia Kristeva. Kristeva, elle, critique explicitement la théorie starobinskienne sur l'extase mélancolique dans son article de 1990, « L'Infigurable mélancolie » in: *Magazine littéraire*, N° 280, septembre 1990, pp. 44-45. Cité d'après Vibe Skagen, *op. cit.*, p. 19.

<sup>144</sup> Kristeva, *op. cit.*, p. 181.



métaphysiquement motivée par l'ambition de rester fidèle à l'intensité de l'horreur jusqu'à l'exactitude ultime des mots, devient imperceptible et progressivement asociale, antidémonstrative, mais aussi, et à force d'être antispectaculaire, inintéressante.<sup>145</sup>

C'est l'œuvre de Marguerite Duras<sup>146</sup> qui est le modèle de cet art nouveau. Duras, représentante des nouveau romanciers parmi lesquels se trouvent aussi Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, a écrit des romans aussi bien que des scénarios. Les guerres, le colonialisme, l'abandon, la folie, *la Douleur* sont les mots-clés de son œuvre, ce dernier d'ailleurs étant le titre d'un de ses romans. Ce livre ainsi que *L'Amant*, *Le Vice-Consul* et *Hiroshima mon amour*<sup>147</sup>, parmi d'autres, sont soumis à la critique kristevienne. Kristeva refuse de séparer la littérature de son contexte historique : « La douleur privée résorbe dans le microcosme psychique du sujet l'horreur politique. »<sup>148</sup>

Comme l'affirme Benoît Denis dans son étude *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, la littérature des années cinquante se tourne de « la certitude idéologique »<sup>149</sup> de la littérature engagée, vers un nouveau formalisme littéraire : un formalisme dépolitisé et plus abstraite au lieu de la « conception quasi instrumentale du langage »<sup>150</sup> de Sartre, par exemple. Voilà le nouveau roman. Denis précise ces définitions peu nuancées dans cette formulation :

Il faut néanmoins éviter ici d'assimiler le prétendu « formalisme du nouveau roman » à la résurgence d'un purisme esthétique, tel que Sartre le dénonçait dans *Situations, II*. Il convient plutôt de voir que [...] c'est fondamentalement à une mise en cause et à un renouvellement de la conception du romanesque que l'on assiste : en travaillant sur les codes et conventions du genre, ce mouvement visait avant tout à contester et à repenser les relations du récit au monde, à l'histoire et à l'idéologie ; toute choses que Sartre avait aperçues avant guerre lorsqu'il soulignait qu'« une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier », mais dont il avait été incapable de tirer les conséquences pratiques. En d'autres termes, le nouveau roman a, d'une certaine manière, repris la question des enjeux idéologiques des formes romanesques là où la réflexion de Sartre (et d'autres) l'avait laissée à la Libération.<sup>151</sup>

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>146</sup> 1914-1996

<sup>147</sup> Respectivement ces romans sont écrits en 1985, 1984, 1965, 1960.

<sup>148</sup> Kristeva, *op. cit.*, p. 242.

<sup>149</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 282.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>151</sup> *Id.*

Sans doute Kristeva est-elle d'une autre opinion ; elle critique le penchant durassien au narcissisme, affirmant que sa littérature, ne vainquant jamais la mélancolie, manque à ses *devoirs* éthiques. On peut ici ajouter que Duras n'était point apolitique. Comme Char, elle s'est engagée dans la politique de son pays<sup>152</sup>. Mais sa littérature, Kristeva affirme, « relève, sans doute et pour cela même, plus de la sorcellerie et de l'envoûtement que de la grâce et du pardon traditionnellement associés au génie artistique »<sup>153</sup>. Kristeva avoue donc un idéal qui se confond avec celui de la littérature classique :

L'écriture de Duras ne s'auto-analyse pas en cherchant ses sources dans la musique sous les lettres ou dans la défaite de la logique du récit. Si recherche formelle il y a, elle est subordonnée à l'affrontement au silence de l'horreur en soi et dans le monde. Cette confrontation la conduit à une esthétique de la *maladresse* d'une part, à une *littérature non cathartique* d'autre part.<sup>154</sup>

Il faut approfondir la pensée de Kristeva de la littérature non-cathartique. Il y a chez Kristeva un lien entre l'autonomie et le narcissisme, comme entre la réflexion et la catharsis. La catharsis est, selon Aristote, le plaisir paradoxal de la tragédie classique. Rappelant les moyens de « produire l'effet propre à la tragédie » dans sa *Poétique*, il souligne qu'il faut que « la plus belle des tragédies » imite « des événements qui suscitent crainte et pitié »<sup>155</sup>. Le but en est de purger l'âme du peuple ; on sait qu'il est grâce à la catharsis que la tragédie classique a un fort potentiel moral et éducatif. Kristeva développe cet idéal dans sa théorie sur l'art et la mélancolie. La « plus belle » littérature, ou la meilleure littérature, est celle qui aboutit à vaincre le mal, dans ce cas-ci la mélancolie. La fonction de la mort, le suicide et la folie triomphants dans la tragédie classique est ainsi identique à l'extase maniaque achevant la mélancolie :

Il est possible d'imaginer un art qui, tout en reconnaissant le poids de la douleur moderne, la noie dans le triomphe des conquérants, ou dans les sarcasmes et les enthousiasmes métaphysiques, ou encore de la tendresse du plaisir érotique. N'est-il pas vrai aussi, n'est-il pas vrai surtout, que l'homme moderne arrive, mieux que jamais, à vaincre le tombeau, que la vie l'emporte dans l'expérience des vivants et que, militairement et politiquement, les forces destructives de la Seconde Guerre mondiale paraissent jugulées ? Duras choisit

<sup>152</sup> Elle signa par exemple, parmi bien d'autres nouveau romanciers, en 1960 le *Manifeste 121* qui concernait la guerre d'Algérie. Voir Denis, *op. cit.*, p. 283.

<sup>153</sup> Kristeva, *op. cit.*, p. 236.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>155</sup> Aristote, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, [1990], Paris, Le livre de poche, 2007, p. 103.

ou succombe à une autre voie : la contemplation complice, voluptueuse, envoûtante de la mort en nous, de la permanence de la blessure.<sup>156</sup>

Cette « autre voie » a certes un aspect tragique. Kristeva souligne que l'écriture de Duras ne « s'autoanalyse pas » et « affronte en silence l'horreur en soi et dans le monde », mais il n'est pas immédiatement clair pourquoi ses romans ne sont pas cathartiques. Reprenons la *Poétique* d'Aristote, qui décrit le caractère du héros tragique :

[I]l est manifeste, tout d'abord, qu'on ne saurait y voir ni des hommes justes passer du bonheur au malheur (car cela ne suscite ni frayeur ni pitié mais la répulsion), ni des méchants passer du malheur au bonheur (car c'est de toutes les situations, la plus éloignée du tragique : elle ne suscite ni sympathie, ni pitié, ni crainte), ni d'autre part un scélérat tomber du bonheur dans le malheur (ce genre d'agencement pourra peut-être susciter la sympathie, mais ni pitié, ni crainte) car l'une – c'est la pitié – s'adresse à l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité, et l'autre – c'est la crainte – s'adresse à notre semblable, si bien que ce cas-là ne suscitera ni pitié ni crainte.<sup>157</sup>

Les héros durassiens : coloniaux, narcissistes, fous – ainsi tous coupables – appartiennent aux groupes des méchants – « la situation la plus éloignée du tragique » – ou des scélérats, parfois les deux. Ils ne suscitent donc pas la catharsis mais « la permanence de la blessure ». Selon Kristeva, la littérature ne doit point contribuer à maintenir, voire cultiver la misère. La littérature anti-cathartique de Duras constitue « un univers de malaise troublant et contagieux »<sup>158</sup>, ainsi cette littérature est-elle une littérature immorale et mauvaise.

La théorie de Kristeva sur la relation entre l'art et les maux de l'homme ressemble aux analyses de Veyne et Mathieu de la marche triomphante de la poésie. Mais le poème de Char, est-il vraiment cathartique ? Il faut ici souligner qu'il est difficile de faire une analogie directe entre la prose durassienne et la poésie de Char. On sait que Sartre comme les nouveaux romanciers faisaient une distinction entre la poésie et la prose. Néanmoins, Char et Duras tendent à partager la même attitude littéraire : celle de la révolte. Reprenons la *Poétique*. Selon les critères d'Aristote, le poème de Char n'est pas cathartique. L'histoire de « La liberté », du je idéaliste qui a perdu son idéologie, est le récit d'un homme juste qui passe du bonheur au malheur, un récit qui, selon les codes du

<sup>156</sup> Kristeva, *op. cit.*, pp. 243-244.

<sup>157</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 103.

<sup>158</sup> Kristeva, *op. cit.*, p. 264.

théâtre classique, suscite plus de répulsion que de catharsis. Le plaisir d'une telle intrigue est une jouissance perverse, comme celle de l'extase d'Andromaque.

Cependant, le « *cygne sur la blessure* » semble incarner la catharsis ; la beauté et la douleur mêlées dans une finale qui ressemble à la mort, font écho au paradoxe aristotélicien. D'autre part, il s'agit d'une catharsis allégorique : un déplacement, un souffle éternel, ou comme le nomme Kristeva : « la permanence de la blessure ». On sait que les allégories renaissantes que nous avons identifiées chez Baudelaire comme chez Char sont le prolongement de la mélancolie, mais ce prolongement, est-il vraiment immorale ?

Le faux pas du vers, ou bien sa *maladresse*, pour reprendre le mot de Kristeva, est très important pour la lecture allégorique du poème de Char : « *D'un pas à ne se mal guider que derrière l'absence* » s'oppose partiellement à l'analyse de Starobinski. Il n'y a pas beaucoup de musique dans ce vers ; l'extase rythmique de la plainte baudelairienne contraste à la sonorité du cygne trébuchant. Ce dernier est plutôt un exemple de « la tonalité désabusée [...], miroir sans complaisance de la peine qui habite le sujet »<sup>159</sup>, tonalité que Kristeva trouve chez Duras et qui, à dernière instance, pointe vers le silence. Autrement dit, ce vers est l'équivalent poétique de la rétention de la parole durasienne.

Cela n'est pas moins que le glissement du langage poétique depuis le temps de Baudelaire : un déplacement de la mélancolie musicale à la révolte. Car la révolte est certes présente dans « La liberté » ; une révolte perverse gouverne les six premiers vers du poème, une révolte résignée qui, au fur et à mesure, retrouve la force du langage pour culminer dans les deux derniers vers. Le « *cygne sur la blessure* » s'approprie la plainte baudelairienne, mais la met à l'envers. La plainte tordue reflète la désillusion du poète qui connaît la guerre, l'époque lorsque la civilisation atteint son apogée en se décomposant devant les yeux de l'homme.

Il ne faut pas confondre le silence de la révolte avec le silence mallarméen. Kristeva fait la même distinction que Denis entre le formalisme de Mallarmé et celui de Duras :

Un des enjeux majeurs de la littérature et de l'art est désormais situé dans cette invisibilité de la crise qui frappe l'identité de la personne, de la morale, de la religion ou de la

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 236.

politique. Crise à la fois religieuse et politique, elle trouve sa traduction radicale dans la crise de la signification. Désormais, la difficulté de nommer débauche non plus sur la « musique dans les lettres » (Mallarmé et Joyce étaient des croyants et des esthètes) mais sur illogisme et le silence.<sup>160</sup>

Certes, la « crise de la signification » fait écho au titre de « Crise de vers » mallarméen, où il discute sa poétique. D'autre part, la perte du langage est une allégorie : une dégradation de l'élégie qui a reflété l'âme mélancolique dès l'Antiquité. De ce point de vue, le prolongement de la mélancolie n'est point immoral. Écrire la mélancolie, pour Char, aussi bien que pour Duras, pour Baudelaire, pour tous écrivains mélancoliques, c'est plutôt le « théâtre d'ombres » dont parle Starobinski, le spectacle de la douleur auquel le lecteur peut s'identifier et chercher l'inspiration.

---

<sup>160</sup>*Ibid.*, p. 230.

## Chapitre IV

### **En guise de conclusion : Le silence**

Au terme de cet essai, une question s'impose : comment conclure l'étude d'une poésie si complexe comme celle de René Char sans la trahir ? La solution évidente, quoique peu satisfaisante, serait celle d'un compromis : une récapitulation des deux lectures de « La liberté ».

La lecture mallarméenne du poème montre son langage gestuel ; le pas du poème évoque l'éloignement du mot poétique des connotations métaphysiques du langage mimétique. Elle atteint son apogée lorsque la route circulaire du poème est rompue par l'indécidabilité du vers 10 : « *D'un pas à ne se mal guider que derrière l'absence* », où la syntaxe court-circuit le cercle herméneutique qui semble gouverner ce poème. Le sens de ce dernier est forcé de céder devant la blancheur du cygne qui éblouit le lecteur ; comme manifestation du référent absent, le cygne est signe. Le message du poème est inférieur à l'écriture, ainsi le mouvement spiral démontre-t-il une écriture *pure*, qui est aussi vide de signification que la tautologie du cygne.

Une comparaison à la poésie romantique de Baudelaire dévoile une autre marche dans ce poème. Les « *ciels brouillés* » de l'horizon charien cherchent l'origine du topos mélancolique contemporain. Dans la première allégorie, la lumière naturelle de la « *ligne blanche* » (v. 1) est troublée par la menace du « *bougeoir* » (v. 2), menace qui anticipe sur le paysage qui apparaîtra lorsque le pas du poème ou plutôt son *vol* se rapproche la terre. La force abîmant de la culture détruit ce paysage une fois idyllique, et laisse une terre de « *grèves machinales* » et de « *cimes éventrées* » (v. 4-5). L'aspect dégradant de ces allégories, qui décrivent une nature qui *change* et devient culture, est une forte critique de la modernité. Au milieu du poème, l'allégorie tente d'arrêter l'avancement de la culture, mais elle ne réussit pas. La marche mélancolique continue.

On peut lire ces mouvements comme des allégories du développement du mot poétique depuis le temps de Baudelaire, à travers la rupture moderniste jusqu'au temps de Char. La nostalgie de « La liberté » se tourne ainsi vers la poésie classique, et le pas du poème suit les déplacements du souvenir qui se meut d'allégorie en allégorie.

L'aliénation du sujet poétique dans la poésie moderniste est ici l'exil mélancolique ; la patrie du je poétique est une langue référentielle, ce qui expose un point de vue opposé de celle de Derrida : le langage mimétique redevient un langage naturel, une *patrie* qui est «antérieur et supérieur », pour reprendre les termes derridiens. Le topos mélancolique, ici devenu cliché vide, apparaît dans ce poème comme un silence allégorique qui montre la douleur supprimée de la poésie dépourvue de son aspect sociale. La recherche historique du mot poétique nous renvoie au plein milieu de l'époque contemporaine de Char ; son poème annonce le silence mélancolique des années après-guerre. Le cygne émerge dans la fin du poème comme une bête blessée par le fusil de la mélancolie paralysante, mélancolie qui prive le sujet de la parole et le pousse à chercher désespérément un moyen de s'exprimer.

Or, la notion de silence résume paradoxalement la lecture mallarméenne et la lecture baudelairienne du poème, mais quel est donc le rapport entre le silence moderniste et le silence mélancolique ? Le dédoublement de l'interprétation de la « colonne brisée » évoquée par Starobinski à la fin du « Cygne » est comparable à la « crise de la signification » dont écrit Kristeva. La mélancolie paralysante est une crise, mais il s'agit d'une crise du sujet, une crise profondément personnelle. Le silence mallarméen est à son tour la « crise de vers ». Il s'agit toujours d'une crise de la signification, certes, mais sa poésie s'éloigne tant de la réalité que le sujet moral est hors de question. Cette crise est plutôt une célébration de l'artifice du langage poétique.

Le silence moderniste ainsi que le silence douloureux fonctionnent comme récompenses du vide. Chez Mallarmé, c'est la référence au réel qui manque. Chez Baudelaire, le vide est créé par la perte de la parole. Ainsi le rapport entre les deux silences – celui de l'écriture et celui du sujet – est-il un rapport d'opposition.

Comme j'ai affirmé dans l'ouverture de cette étude, cette opposition est la clé de la figure du cygne. Nous avons vu que « La liberté » est non-cathartique et non-dialectique. La catharsis aristotélicienne implique une conclusion, comme les oppositions

de la métaphysique impliquent une synthèse. Sans but, sans fin, sans consommation, les silences du cygne charien évoquent le *tertium datur* de l'hymen.

Le *tertium datur* nous renvoie à la juxtaposition derridienne de Platon et Mallarmé. Ce que ce tableau rend visible, mais non pas toujours lisible, c'est que les textes de Mallarmé et aussi, à l'aide de la dissémination, le texte de Char, raniment des facettes de l'écriture que le langage unilatéralement mimétique ne peut jamais toucher. Ce mode de lecture est la preuve que l'allure littéraire naît de sa délicatesse ; l'érotisme, le fétichisme et aussi la décadence du vocabulaire mallarméen dans le boudoir privé qui est sa poésie, montrent comment l'hymen, malgré la pureté de la fiction, à la fois salit la sagesse idéale de la mimésis et l'intransigeance palpable du mot :

L'hymen est donc une sorte de tissu. Il faudrait en entretenir les fils avec toutes les gazes, voiles, toiles, étoffes moires, ailes, plumes, avec les rideaux et éventails qui prennent dans leurs plis tout – presque – le corpus mallarméen. Nous pourrions y passer la nuit.<sup>161</sup>

Par comparaison aux fétiches de Mallarmé derridien, l'érotisme du poème de Char est pervers : son vocabulaire de bourreaux, blessures, béliers se tourne vers l'emphase baudelairienne, quoique inversé. Poème de la destruction, de la déconstruction, « La liberté » est aussi un texte qui est accablé de l'*incrimination* : ce poème est un créateur de sens. Cela est le jeu sadique de l'écriture, ce que démontre aussi le débat décomposant et recomposant entre les textes de Baudelaire et de Mallarmé : « *Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !* » : «... ce sera la Langue, dont voici l'ébat ». <sup>162</sup>

<sup>161</sup> Derrida, *La dissémination*, p. 263.

<sup>162</sup> «Le Voyage » (v. 143-144), voir p. 23, suivi d'un extrait de "La syntaxe" de Mallarmé, voir p. 21.



## Bibliographie

ALEXANDRE, Didier (ed.), *Autour de René Char, Fureur et mystère, Les matinaux*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1991

ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, [1990], Paris, Le livre de poche, 2007.

BALE, Kjersti, *Om melankoli*, Oslo, Pax, 2001.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, [1953], Paris, Gonthier, 1964.

- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

CAWS, Mary Ann, *L'œuvre filante de René Char*, Paris, A. G. Nizet, 1981.

- *The Presence of René Char*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1976.

CHAR, René, *Œuvres complètes*, Introduction de Jean Roudaut, [1983], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

- *Raseri og mysterium*, utvalgt, gjendiktet og med etterord av Tor Ulven, Oslo, Gyldendal, 1985.

CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, [1956], traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

DENIS, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

DERRIDA, Jacques, *Acts of Literature*, (éd. Derek Attridge), New York, Routledge, 1992.

- *De la grammatologie*, [1967], Paris, Éditions de minuit, 2000.

- *La dissémination*, [1972], Paris, Seuil, 2006.

ENJUTO-RANGEL, Cecilia, «Broken Presents: The Modern City in Ruins in Baudelaire, Cernuda and Paz », in: *Comparative Literature*, volume 59, Spring 2007.

FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes*, t. II, Texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie Grecque et Romaine*, avec préface de Charles Picard, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

HORACE, *Satires, odes et épodes, épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Le club français du livre, 1969.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, [1989], Paris, Gallimard, 2006.

- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur, tome II, Poésie et résistance*, Paris, José Corti, 1985.
- MAULPOIX, Jean-Paul, *Jean-Paul Maulpoix commente Fureur et mystère de René Char*, Paris, Gallimard, « Collection Foliothèque », 1996.
- MÜNCHBERG, Katharina, *René Char, Ästhetik der Differenz*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winther, 2000.
- NÉE, Patrick, *René Char. Une poétique du Retour*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.
- NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- NOVÉN, Bengt, *René Char: interprétations, interrogations*, Åbo, Åbo Akademi University Press, 2002.
- RONCARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, texte établi, et annoté par Gustave Cohen, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
- SKAGEN, Margery Vibe, *Mélancolie et goût de l'infini. Essai sur la mélancolie poétique dans les écrits de Charles Baudelaire*, thèse doctorale, Université de Bergen, 2000.
- STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, [1989], Paris, Julliard, 1997.
- VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990.
- WEBER, Henri, *À travers le seizième siècle, tome I. Dix études sur la poésie*, Paris, A. G. Nizet, 1985.

Wikipedia commons :

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Cygnus.jpg>, 18.11.08

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Leda.jpg>, 18.11.08

